



**FESTIVAL INTERNATIONAL  
DE CINÉMA NYON**  
DOC OUTLOOK  
INTERNATIONAL MARKET  
**DU 17 AU 25 AVRIL 2015**  
VISIONSDUREEL.CH

# VISIONS DU RÉÉL

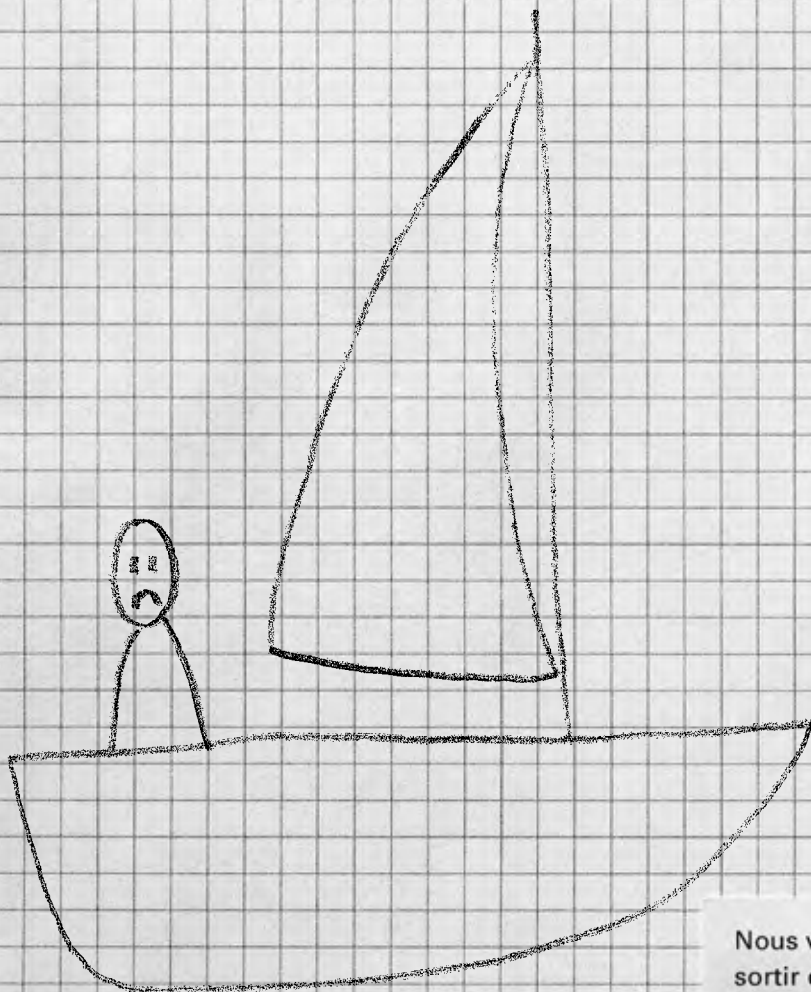
# **VISIONS DU RÉEL**

**17 AU 25 AVRIL 2015  
FESTIVAL INTERNATIONAL DE CINÉMA NYON  
[WWW.VISIONSDUREEL.CH](http://WWW.VISIONSDUREEL.CH)**

# SOMMAIRE

<b>ÉDITORIAUX</b>	<b>5</b>
<b>PARTENAIRES</b>	<b>12</b>
<b>REMERCIEMENTS PARTENAIRES ET CERCLE DES AMIS</b>	<b>20</b>
<b>JURYS</b>	<b>23</b>
<b>COMPÉTITION INTERNATIONALE</b>	
LONGS MÉTRAGES	<b>39</b>
MOYENS MÉTRAGES	<b>57</b>
COURTS MÉTRAGES	<b>79</b>
<b>REGARD NEUF</b>	<b>101</b>
<b>HELVÉTIQUES</b>	<b>123</b>
<b>PREMIERS PAS</b>	<b>137</b>
<b>GRAND ANGLE</b>	<b>149</b>
<b>ATELIERS</b>	
VINCENT DIEUTRE	<b>165</b>
HARUTYUN KHACHATRYAN	<b>205</b>
<b>MAÎTRE DU RÉEL BARBET SCHROEDER</b>	<b>237</b>
<b>FOCUS GÉORGIE</b>	<b>255</b>
<b>DOC ALLIANCE SELECTION</b>	<b>281</b>
<b>PROJECTIONS SPÉCIALES</b>	<b>287</b>
<b>ÉQUIPE FESTIVAL</b>	<b>324</b>
<b>REMERCIEMENTS</b>	<b>326</b>
<b>COMITÉ D'HONNEUR</b>	<b>328</b>
<b>INDEX</b>	
PAR TITRE ORIGINAL	<b>330</b>
PAR TITRE INTERNATIONAL	<b>332</b>
PAR RÉALISATEUR	<b>334</b>

Croquis du sinistre



Nous vous aidons à vous  
sortir d'affaire rapide-  
ment et simplement.  
[www.mobi.ch](http://www.mobi.ch)

**La Mobilière**  
*Quoi qu'il arrive*



La Mobilière est sponsor principal de Visions du Réel, Nyon

# ÉDITORIAL

PAR CLAUDE RUEY, PRÉSIDENT DE VISIONS DU RÉEL

Depuis 46 ans, Visions du Réel, Festival international de cinéma Nyon, se veut un lieu de rencontres, d'échanges, de débats d'idées, de libre expression, où puissent se refléter sans entraves les heurs et malheurs du monde et de la société. Aujourd'hui, cette mission est plus que jamais nécessaire. Les événements de janvier à Paris, mais aussi les massacres et les morts d'Afrique, du Proche-Orient et d'ailleurs encore viennent nous rappeler le caractère tragique du monde actuel. La liberté, si souvent proclamée, est écrasée, foulée aux pieds, les minorités sont anéanties, les droits de l'homme méprisés, l'expression est bâillonnée, quand elle n'est pas froidement assassinée. Même des organismes qui devraient être les plus ardents défenseurs des droits humains et de la dignité de la personne cèdent parfois aux pressions liberticides de certains de leurs membres ; n'a-t-on pas par exemple appris, à la stupéfaction générale, que l'exposition *Avec les victimes de la guerre* présentant quelques 80 photographies du grand photographe Jean Mohr avait été déclarée « non grata » au siège parisien de l'Unesco ?

Entre les belles déclarations officielles, les magnifiques discours, les manifestations ronflantes et la cynique

réalité internationale, on voit qu'il y a un monde d'hypocrisie totale ; et que, par conséquent, le combat pour la liberté d'expression est plus que jamais d'actualité.

S'il ne devait rester qu'un lieu de liberté totale, Nyon et Visions du Réel en seraient. Car c'est l'honneur d'un Festival tel que le nôtre d'accueillir depuis toujours le monde entier sans censure, sans limitation, en toute liberté. Il est en effet toujours plus indispensable de faire connaître l'état du monde et des grandes tendances qui traversent les sociétés humaines, d'en analyser les origines et les causes, d'en montrer les mécanismes et les conséquences, d'en dénoncer les dérives ou au contraire d'en louer les progrès. Et quel meilleur support pour y parvenir que le cinéma du réel ? Parmi les 166 films présentés au cours de l'édition 2015, certains se confrontent de manière critique aux évolutions politiques et sociales internationales, d'autres se vouent à une recherche plus intimiste, qu'elle soit philosophique ou spirituelle. Mais tous font état d'une urgence face à l'état critique du monde. Et se dessine également une émergence, celle du rôle de femmes d'exception, de fortes femmes, dans l'évolution sociale. Qu'il

s'agisse de trois femmes cloîtrées à Damas, des clientes d'un salon de coiffure arabe chrétien à Haïfa, d'une mère en fin de vie, de femmes de ménage mexicaines, d'actrices ou de danseuses à Cuba ou en Inde, de femmes tchéchènes se battant pour les droits humains, de femmes dresseuses d'animaux, d'une exploratrice intrépide ou encore d'une femme chauffeur de bus en Géorgie, toutes se révèlent, chacune à leur manière, en quelque sorte des leaders d'espoir ou de transformation de la société.

« La femme est l'avenir de l'homme », a écrit Aragon. Acceptons-en l'augure en cette édition 2015.

CLAUDE RUEY

# EDITORIAL

VON CLAUDE RUEY, PRÄSIDENT VON VISIONS DU RÉEL

Seit 46 Jahren versteht sich Visions du Réel, Festival international de cinéma Nyon, als Ort der Begegnung, des Austausches, der Diskussion von Ideen und der freien Meinungsäusserung, in dem sich Freud und Leid der Welt und der Gesellschaft ungehemmt widerspiegeln können. Heute ist dieser Auftrag wichtiger denn je. Die Ereignisse, die sich im Januar in Paris zuge tragen haben, aber auch die Massaker und Morde in Afrika, im Nahen Osten und anderswo rufen uns die Tragik der heutigen Welt in Erinnerung. Die so häufig proklamierte Freiheit wird zerstört und mit Füßen getreten. Minderheiten werden vernichtet, Menschenrechte missachtet und – wenn ihr nicht eiskalt der Garaus gemacht wird – wird die Meinungsfreiheit geknebelt. Selbst Institutionen, die sich eigentlich am stärksten für die Verteidigung der Rechte und der Würde des Menschen einsetzen sollten, geben dem Druck einiger Mitglieder, der die Freiheit beschneidet, bisweilen nach. So mussten wir etwa zur allgemeinen Verblüffung erfahren, dass die Ausstellung *Avec les victimes de la guerre*, die rund 80 Werke des grossen Fotografen Jean Mohr zeigte, im Pariser Sitz der Unesco für «unerwünscht» erklärt wurde...

Zwischen den schönen offiziellen Erklärungen, den wunderbaren Reden, den hochtrabenden Bekundungen und dem Zynismus der internationalen Wirklichkeit kommt eine Welt der vollkommenen Scheinheiligkeit zum Vorschein. Und folglich ist der Kampf für freie Meinungsäusserung aktueller denn je.

Doch selbst wenn zum Schluss nur ein einziger Ort der ungehemmten Meinungsfreiheit übrig bleiben sollte, so wäre dies Nyon mit Visions du Réel. Denn ein Festival wie unseres hat die Ehre, schon seit jeher die ganze Welt zu empfangen, ohne Zensur, ohne Einschränkung und in vollkommener Freiheit. Es ist in der Tat immer wichtiger, den Zustand der Welt und die grossen Tendenzen bekannt zu machen, die unsere Gesellschaften durchziehen, ihre Ursprünge und Ursachen zu analysieren, die Mechanismen und die Folgen aufzuzeigen, Entgleisungen zu denunzieren oder – im Gegenteil – Fortschritte zu loben. Und was wäre dazu besser geeignet als der Dokumentarfilm?

Einige der 166 Filme, die bei der Ausgabe 2015 gezeigt werden, setzten sich kritisch mit den internationalen politischen und sozialen Entwicklungen auseinander, andere stellen intimere

philosophische oder spirituelle Untersuchungen an. Alle verweisen jedoch auf eine Dringlichkeit angesichts des kritischen Zustands der Welt. Und sie zeigen auch eine neue Realität: das Auftauchen von aussergewöhnlichen, starken Frauen und ihre Rolle in der gesellschaftlichen Entwicklung. Ob die drei in Damaskus eingeschlossenen Frauen, Kundinnen eines arabisch-christliches Damensalons in Haifa, eine Mutter am Ende ihres Lebens, Hausfrauen in Mexiko, Schauspielerinnen oder Tänzerinnen auf Kuba oder in Indien, tschetschenische Frauen, die für die Menschenrechte kämpfen, Frauen, die Tiere dressieren, eine furchtlose Forscherin oder eine Busfahrerin in Georgien – sie alle erweisen sich, jede auf ihre Art, als Hoffnungsträgerinnen oder Anführerinnen beim Wandel der Gesellschaft.

Aragon schrieb: «Die Frau ist die Zukunft des Mannes». Stellen wir die Ausgabe 2015 ins Zeichen dieses Zitats.

CLAUDE RUEY

# EDITORIAL

BY CLAUDE RUEY, PRESIDENT OF VISIONS DU RÉEL

For 46 years, Visions du Réel, Festival international de cinéma Nyon, has been a place of encounters, exchange, debate of ideas and free expression where the good fortunes and misfortunes of the world and society can be mirrored without hindrance. This mission is more necessary now than ever. The events in Paris in January as well as the massacres and deaths in Africa, the Middle East and elsewhere still remind us of the tragic character of the world today. Liberty, so often proclaimed, is crushed, trampled underfoot, minorities are annihilated, human rights treated with contempt, and expression is gagged, when it is not killed in cold blood. Even the entities that should be the most fervent defenders of human rights and human dignity sometimes give in to the freedom-destroying pressure of certain of their members; for example, did we not learn, to everyone's astonishment, that the exhibition, *Avec les victimes de la guerre*, presenting 80 photos by the great photographer Jean Mohr, had been declared "non grata" at UNESCO's Parisian headquarters?

Between fancy official declarations, magnificent speeches, grandiose demonstrations and the cynical international reality, we see that there is a world of

total hypocrisy; and, consequently, the fight for freedom of expression is more topical than ever.

If only one place of total liberty remained, it would be Nyon and Visions du Réel. For it is the honour of a Festival such as our own to always welcome the entire world without censorship, without limitation, in full freedom. In fact, it is still more essential to communicate the state of the world and the major trends that are sweeping across human societies, to analyse their origins and causes, to show their mechanisms and consequences, to denounce their downward spiral or, to the contrary, to praise their progress. And what better medium to do so successfully than documentary film?

Among the 166 films presented during the 2015 edition, certain tackle international political and social change in a critical manner, others are devoted to more intimate research, whether this be philosophical or spiritual. But all report an emergency with regard to the critical state of the world. And what is also sketched out is an emergence, that of the role of exceptional women, of strong women, in social evolution. Whether it's the three women cloistered in Damascus, clients of a christian-arabic hairdresser in Haifa, a

mother approaching the end of her life, housewives in Mexico, actors or dancers in Cuba or India, Chechen woman fighting for human rights, women animal trainers, an intrepid explorer or even a female bus driver in Georgia, they all reveal themselves, each in their own way, as leaders of hope or societal transformation.

"Woman is the future of man", wrote Aragon. Let's hope so for this 2015 edition.

**CLAUDE RUEY**



## Faire vivre des moments inoubliables: la Poste, c'est aussi cela!

La Poste fait beaucoup plus que ce qu'on imagine. Nous soutenons de nombreux festivals de films en Suisse. Nous encourageons ainsi la création culturelle et contribuons à vous faire vivre des moments uniques: [poste.ch/sponsoring](https://poste.ch/sponsoring)

Sponsor principal de Visions du Réel Nyon

**LA POSTE** 

*Dynamique jaune.*



# ÉDITORIAL

PAR LUCIANO BARISONE, DIRECTEUR DE VISIONS DU RÉEL

**(...) SI NOUS ÉTIIONS DES ARTISTES  
NOUS NE DIRIONS PAS LE CINÉMA  
NOUS DIRIONS LE CINÉ  
MAIS SI NOUS ÉTIIONS DE VIEUX  
PROFESSEURS DE PROVINCE  
NOUS NE DIRIONS NI CINÉ NI CINÉMA  
MAIS CINÉMATOGAPHE (...)**

GUILLAUME APOLLINAIRE,  
«AVANT LE CINÉMA», 1917

Parmi les possibles acceptions du mot «direction», celle qui résonne le plus fortement – dans le cas d'un festival de cinéma – n'est pas l'exercice d'un pouvoir au sein d'une institution, mais plutôt l'orientation de celle-ci dans un sens ou dans un autre. Quelle est donc la direction de Visions du Réel telle qu'elle s'est constituée au cours de ces dernières années? En étant ce «vieux professeur de province», dont parle Apollinaire, je dirais que c'est celle du cinématographe, c'est-à-dire, comme l'affirmera Robert Bresson quelques années plus tard, celle d'«une écriture avec des images en mouvements et des sons».

Lorsqu'en 1917 Guillaume Apollinaire écrivit son poème, Robert Bresson avait dix ans et ne put certainement pas le lire. Il ne fut plus tard pas non plus un vieux professeur de province. Mais il adopta tout de même le mot «cinématographe» pour définir cet art de la manière la plus précise possible. Or si l'on considère attentivement sa pensée – en relation aux propos du poète sur l'art – on constate que, sans qu'aucune

filiation directe ait eu lieu, les deux positions se retrouvent. Et qu'elles se rapprochent aussi de l'idée générale qui est à la base de ces éditions du Festival.

Pour Apollinaire, qui inventa le terme «sur-réalisme», un acte de création doit venir de l'imagination, car il doit se rapprocher le plus possible de la vie, dans laquelle on s'oriente à travers la captation des sens et l'élaboration intuitive et «visionnaire» des données qui nous sont transmises. Or cette définition, qui se couple avec une interprétation bien précise du terme «réel», est proche de plusieurs propos de Bresson, tels qu'on les retrouve dans son livre *Notes sur le cinématographe*.

«Créer n'est pas déformer ou inventer des personnes et des choses. C'est nouer entre des personnes et des choses qui existent et telles qu'elles existent, des rapports nouveaux». (...)

«Ton imagination visera moins les événements que les sentiments, tout en voulant ces derniers aussi documentaires que possible». (...)

«Le lien insensible qui lie tes images les plus éloignées et les plus différentes, c'est ta vision». (...)

COROT: «Il ne faut pas chercher, il faut attendre». (...)

«Communiquer des impressions, des sensations». (...)

«Le réel brut ne donnera pas à lui seul du vrai». (...)

«La beauté de ton film ne sera pas dans les images (cartepostalisme) mais dans l'ineffable qu'elle dégageront». (...)

«Qu'est-ce que c'est, face au réel, que ce travail intermédiaire de l'imagination?». (...)

CÉZANNE: «A chaque touche, je risque ma vie». (...)

L'écriture, donc, avec des images et des sons, mais aussi le sentir avant de comprendre, l'inutilité du didactisme et du naturalisme, la captation du visible pour évoquer l'invisible, l'acte de création comme risque et intime nécessité... Les valeurs énumérées par Bresson sont les mêmes que celles de notre recherche. Et elles sont bel et bien visibles et présentes dans le programme de cette année. Mais elles ne suffisent pas. Parce que si dans la direction du Festival on retrouve l'orientation du goût du public vers une forme cinématographique, cette indication doit également se placer à l'intérieur d'un dispositif pratique pour que cette orientation puisse prendre forme et qu'une transmission ait lieu. Ce dispositif est celui de la rencontre.

Chaque année le Festival naît donc d'une rencontre; celle entre un état d'esprit et un état du monde. Elle apporte une réflexion indispensable, qui arrive à la fin d'une longue gestation, qui dure comme pour celle d'un enfant, neuf mois. Le

Festival se prépare concrètement à partir du mois d'août. Il se construit à travers des voyages, des intuitions, des découvertes, mais surtout à travers une programmation précise des travaux. Les films qui nous parviennent sont le fruit de cet ouvrage. Et ils sont chaque année plus nombreux. Ils nous parlent du monde, ils sont importants, ils mériteraient tous d'être montrés. Mais un choix évidemment s'impose. Et ce choix se base sur les valeurs citées plus haut: la force d'un propos, son élaboration formelle, son courage, son originalité, son extrême et intime nécessité. C'est de là qu'une image du monde se dessine, prend forme, devient le fil rouge du festival. En 2015 cette image est celle d'une urgence. Face à l'état critique du monde, deux forces se manifestent ouvertement: celle de l'opposition violente et celle de la fuite utopique. D'un côté le théâtre conflictuel diffus de notre époque; de l'autre le rêve d'un ailleurs, incarné dans la spiritualité, dans l'ermitage, ou dans l'aventure de l'espace. Entre les deux extrêmes vivent les regards croisés, les souvenirs, les espoirs: des petits actes de l'homme qui ne demande qu'à vivre. Du réel, des visions. Bresson dirait «La force éjaculatrice de l'œil».

LUCIANO BARISONE

# EDITORIAL

VON LUCIANO BARISONE, DIREKTOR VISIONS DU RÉEL

**(...) SI NOUS ÉTIONS DES ARTISTES  
NOUS NE DIRIONS PAS LE CINÉMA  
NOUS DIRIONS LE CINÉ  
MAIS SI NOUS ÉTIONS DE VIEUX  
PROFESSEURS DE PROVINCE  
NOUS NE DIRIONS NI CINÉ NI CINÉMA  
MAIS CINÉMATOGAPHE (...)**

GUILLAUME APOLLINAIRE,  
«AVANT LE CINÉMA», 1917

Im Französischen hat das Wort «direction» eine doppelte Bedeutung und kann mit Leitung oder Richtung übersetzt werden; im Rahmen eines Filmfestivals entspricht die Leitung nicht der Ausübung einer Macht innerhalb einer Institution sondern hat vor allem damit zu tun, sie in die eine oder andere Richtung zu orientieren.

Welche Richtung hat sich für Visions du Réel in den vergangenen Jahren herausgebildet? Als der von Apollinaire genannte «vieux professeur de province» – ein alter Provinzlehrer – würde ich sagen, dass es die des Kinematographen ist, oder, wie Robert Bresson später sagen sollte, die eines «Schreibens mit bewegten Bildern und Klang».

Robert Bresson war kein alter Provinzlehrer. Des Wortes «Kinematograph» bediente er sich zur möglichst exakten Beschreibung dieser Kunst dennoch. Stellen wir bei einer aufmerksamen Betrachtung seines Gedankens vor dem Hintergrund der Worte des Poeten über Kunst nicht fest, dass sich die beiden Positionen ohne Bestehen einer direkten Berufung auf den anderen ähnlich sind?

Und dass sie sich auch der allgemeinen Vorstellung annähern, die diesen Ausgaben des Festivals zugrunde liegt.

Für Apollinaire, den geistigen Vater des Begriffs «Surrealismus», muss ein Schöpfungsakt der Imagination entwachsen, denn er muss sich so vollständig wie möglich dem Leben nähern, in dem man sich mittels der Sinneswahrnehmungen und der intuitiven und «visionären» Ausarbeitung der Daten orientiert, die einem übermittelt werden. Diese Definition wiederum, die an eine präzise Auslegung des Begriffs «Wirklichkeit» anschliesst, ist mehreren Aussagen Bressons nahe, wie diese in seinem Buch *Notizen zum Kinematographen* zu finden sind.

«Schöpferisch tätig zu sein bedeutet nicht, Personen oder Dinge zu verformen oder zu erfinden. Vielmehr bedeutet es, zwischen Personen und Dingen, die es gibt und so wie es sie gibt, neue Beziehungen herzustellen». (...)  
«Deine Imagination wird weniger auf die Ereignisse als auf die Empfindungen abzielen, sich letztere jedoch so dokumentarisch wie möglich wünschen. (...)  
«Die kaum spürbare Verbindung, die zwischen deinen fernsten und deinen unterschiedlichsten Bildern besteht, ist deine Vision». (...)  
«Die rohe Wirklichkeit ergibt alleine nicht das Wahre». (...)  
«Die Schönheit deines Films wird nicht

in den Bildern (Postkartenbildsuche), sondern im Unaussprechlichen liegen, das ihnen entströmt». (...)

«Woraus besteht gegenüber der Wirklichkeit die vermittelnde Arbeit der Imagination?» (...)

CEZANNE: «Mit jedem Pinselstrich setze ich mein Leben aufs Spiel». (...)

Schreiben mit Bildern und Klängen also, aber auch das Empfinden vor dem Verstehen, die Nutzlosigkeit des Didaktizismus und des Naturalismus, das Erfassen des Sichtbaren zur Andeutung des Unsichtbaren, der Schöpfungsakt als Risiko und innerste Notwendigkeit... Die von Bresson genannten Werte prägen auch unsere Suche. Im diesjährigen Programm sind sie deutlich sichtbar und präsent. Doch sie genügen nicht. Denn wo die vom Festival verfolgte Richtung die Orientierung des Publikumsgeschmacks hin zu einer Form des Films widerspiegelt, muss dieser Hinweis auch Kern einer greifbaren Einrichtung werden, damit diese Orientierung Gestalt annehmen und eine Weitergabe stattfinden kann. Diese Einrichtung ist die Begegnung. Jedes Jahr entsteht das Festival aus einer Begegnung: der Begegnung zwischen einer Geisteshaltung und einem Zustand der Welt. Nach einem langen Entstehungsprozess bringt sie einen unerlässlichen Gedanken hervor. Die konkreten Vorbereitungen des Festivals

beginnen im August. Es baut sich aus Reisen, Intuitionen, Entdeckungen, vor allem aber aus einer präzisen Programmierung der Arbeit auf. Die Filme, die uns erreichen, sind das Ergebnis dieser Arbeit. Jedes Jahr werden es mehr. Sie erzählen uns von der Welt, sie sind wichtig, sie alle verdienen es, gezeigt zu werden. Aber selbstverständlich muss dennoch eine Auswahl erfolgen. Diese Auswahl beruht auf den weiter oben genannten Werten: Die Kraft einer Aussage, ihre formale Gestaltung, ihr Mut, ihre Originalität, ihre äusserste und dringende Notwendigkeit. Ab da beginnt sich ein Bild der Welt abzuzeichnen, nimmt Gestalt an und wird zum roten Faden des Festivals. 2015 ist dieses Bild das einer Dringlichkeit. Angesichts des kritischen Zustands der Welt treten mit dem gewaltsamen Widerstand und der utopischen Flucht zwei Kräfte an die Oberfläche. Auf der einen Seite das diffuse Hintergrundrauschen der Konflikte unserer Zeit, auf der anderen der Traum von einem Anderswo, der sich in Spiritualität, Einsiedlertum und Abenteuern im Weltraum äussert. Zwischen den beiden Extremen treffen sich die Blickrichtungen, die Erinnerungen, die Hoffnungen: Kleine Handlungen des Menschen, der nur leben möchte. Wirklichkeit und Visionen. Bresson nennt es die «Ejakulationskraft des Auges».

LUCIANO BARISONE

# EDITORIAL

BY LUCIANO BARISONE, DIRECTOR VISIONS DU RÉEL

**(...) IF WE WERE ARTISTS  
WE WOULD NOT SAY 'THE CINEMA'  
WE WOULD SAY 'THE CINÉ'  
BUT IF WE WERE OLD PROFESSORS  
FROM THE PROVINCES  
WE WOULD SAY NEITHER 'CINÉ'  
NOR 'CINEMA'  
BUT RATHER 'CINEMATOGRAPHER'  
(...)**

GUILLAUME APOLLINAIRE,  
"BEFORE THE CINEMA", 1917

Among the possible meanings of the word "direction", that which resonates the loudest – in the case of a film festival – is not the exercise of power within an institution, but rather its orientation in one way or in another. What, then, is the direction of Visions du Réel, such as it has established itself over these past years? Being this "old professor from the provinces" of whom Apollinaire spoke, I would say that it is that of the cinematographer, or, as Robert Bresson would put it some years later, that of "writing with images in movement and with sounds".

When Guillaume Apollinaire wrote his poem in 1917, Robert Bresson was ten years old and certainly wasn't able to read it. Later, he was no old professor from the provinces either. Yet he would adopt the word "cinematographer" to define this art in the most precise manner possible. Yet if we carefully consider his thinking – in relation to the poet's words about the art – we find that, without any direct connection taking place,

the two positions resemble each other or come together. And that they also come close to the general idea that forms the basis of these editions of the Festival. For Apollinaire, who invented the term "surrealism", an act of creation must come from the imagination, for it must be as close as possible to life, in which we direct ourselves through the capture of the senses and the intuitive and "visionary" elaboration of the data communicated to us. Yet this definition, which couples with a very accurate interpretation of the term "real", is close to several remarks by Bresson, as we find them in his book *Notes on the Cinematographer*.

"To create is not to deform or invent persons and things. It is to tie new relationships between persons and things which are, and as they are." (...)

"Your imagination will aim less at events than at feelings while wanting these latter to be as documentary as possible." (...)

"The insensible bond connecting your images which are furthest apart and most different is your vision." (...)

COROT: "One must not seek, one must wait!" (...)

"To communicate impressions, sensations." (...)

"The crude real will not by itself yield truth." (...)

"Your film's beauty will not be in the

images (postcardism) but in the ineffable that they will emanate." (...)

"What is – face to face with the real – this intermediary work of the imagination?" (...)

CÉZANNE: "At each touch I risk my life" (...)

Writing, therefore, with images and with sounds, but also feeling before understanding, the pointlessness of didacticism and naturalism, the capture of the visible in order to evoke the invisible, the act of creation as a risk and as an intimate necessity... The values listed by Bresson are the same as those we are seeking. And they are well and truly visible and present in this year's programme. But they are not enough. Because, if we find, in the direction of the Festival, the orientation of the public's taste towards a cinematographical form, this indication must also place itself within a practical device so that this orientation can take form, so that transmission can take place. This device is that of encounters. Each year, the Festival is thus born of an encounter: that between a state of mind and the state of the world. It provides essential reflection, which arrives at the end of a long gestation, lasting, like that of a child, nine months. The Festival's preparation begins in earnest in August. It comes together through journeys, intuition, discovery, but, first

and foremost, through a precise scheduling of the work. The films that reach us are the fruits of this work. And there are more of them each year. They speak to us of the world. They are important and all of them deserve to be shown. Yet, a choice obviously has to be made. And this choice is based on the values cited above: the strength of an intention, the form of its development, its courage, its originality, its extremeness, its intimacy and its necessity. It is from this that an image of the world is sketched out, takes form and becomes the key thread running through the Festival. In 2015, this image is one of urgency. In the face of the world's critical state, two forces are openly emerging: that of violent opposition and that of utopian flight. On the one hand is the diffuse antagonistic theatre of our era; on the other hand is the dream of elsewhere, embodied in spirituality, in retreat, in the adventure into space. Between the two extremes live different perspectives, memories, and hopes: the small acts by a man who asks only to live. Of the real, of visions. Bresson would say "The ejaculatory force of the eye."

LUCIANO BARISONE

# LE MOT DES PARTENAIRES

## CONFÉDÉRATION HELVÉTIQUE

Un regard juste, voire acéré sur la réalité : voilà la marque de fabrique du cinéma suisse. Et peut-être même de la mentalité suisse. Les documentaires rencontrent un grand succès sur nos écrans et figurent dans la programmation de la plupart des salles de notre pays. C'est l'exception helvétique. Quant aux documentaires « swiss made », ils sont aussi attendus, appréciés et souvent primés à l'étranger.

Rendez-vous majeur du cinéma en général et du documentaire en particulier, Visions du Réel se voit comme un « explorateur, un passeur et un promoteur de cinéma du réel ». Une distribution des rôles trop ambitieuse pour un seul et même festival ? Bien au contraire : une manifestation qui s'est donnée pour mission d'offrir à son public une vision plurielle du réel doit se distinguer par son ouverture, sa multiplicité, son éclectisme. Mission accomplie pour le Festival qui, au croisement entre documentaire et fiction, propose au spectateur une exploration sur grand écran de la réalité.

**ALAIN BERSET**  
Conseiller fédéral,  
Chef du Département fédéral  
de l'intérieur

Der präzise Blick auf die Realität – das ist ein herausragendes Merkmal hiesigen Filmschaffens und vielleicht ein Merkmal der Schweizer Mentalität überhaupt. Dokumentarfilme werden bei uns mit grossem Erfolg im offiziellen Kinoprogramm gezeigt, was weltweit einzigartig ist. Auch im Ausland stehen Schweizer Dokumentarfilme traditionell hoch im Kurs, werden geschätzt, gefeiert, oft preisgekrönt.

Visions du Réel ist heute ein Fixpunkt auf der internationalen Agenda der Dokumentarfilmfestivals. Es sieht sich in der Rolle als « Erforscher, Vermittler und Förderer » des Dokumentarfilms. Ist dieses Rollenverständnis für ein Festival zu ehrgeizig ? Im Gegenteil, ein Festival mit der Mission, seinem Publikum eine vielfältige Sicht der Realität zu vermitteln, muss sich durch seine Offenheit, seinen Facettenreichtum, seinen Eklektizismus auszeichnen.

Das gelingt dem Festival Jahr für Jahr, indem es zusammen mit seinem Publikum den Raum zwischen Realität und Fiktion auf der Leinwand auslotet.

**ALAIN BERSET**  
Bundesrat,  
Vorsteher des Eidgenössischen  
Departements des Innern

Providing an accurate view of reality is a distinctive feature of Swiss filmmaking. It may also be a feature of the Swiss mentality in general. Documentaries enjoy box office success here and are screened in most theatres across the country, which is unique the world over. As for "Swiss made" documentaries, they are traditionally highly regarded and appreciated abroad, frequently winning awards.

Visions du Réel has become an important fixture in the film scene in general, and in the documentary film scene in particular. The Festival has assumed the role of trailblazer, conveyor and sponsor of documentary film. Is this accumulation of roles too ambitious for one festival alone ? On the contrary ! An event that has set itself the task of offering its public diverse "visions of reality" must stand out by virtue of its openness, multiplicity and eclecticism.

So mission accomplished for a festival that offers the viewer an exploration of reality on the big screen at the crossroads between documentary and fiction.

**ALAIN BERSET**  
Federal Councillor,  
Head of the Federal Department  
of Home Affairs

## CANTON DE VAUD

Aujourd'hui, on peut affirmer sans crainte d'être soupçonné de complaisance chauvine que Visions du Réel occupe une place centrale dans le club international des festivals du film documentaire. Un intense et ambitieux travail de recherche, de contacts, de projets, d'échanges et de partenariats, l'affirmation claire de son identité, de son rôle et de ses objectifs, ont permis à Visions du Réel d'être aujourd'hui ce carrefour recherché et apprécié autant par les professionnels que par le public. La toile tissée autour du Festival et qui s'étend tout autour de notre planète, nous offre une ouverture au monde exceptionnelle dans le respect de notre libre arbitre.

Mais n'oublions pas la portée artistique de ces films qui nous interpellent, nous informent, nous émeuvent. Chaque réalisateur est un artiste. Nous sommes ici au cœur de la liberté de création et d'expression.

Visions du Réel s'inscrit donc pleinement dans la politique culturelle du Canton de Vaud, qui se réjouit de poursuivre son partenariat avec la Ville de Nyon pour un soutien renforcé au développement du Festival.

Heute darf man, ohne sich dem Verdacht der chauvinistischen Gefälligkeit auszusetzen, behaupten, dass Visions du Réel einen zentralen Platz im internationalen Club der Dokumentarfilmfestivals einnimmt. Intensive und ehrgeizige Recherchen, Kontakte, Projekte, Austausch und Partnerschaften sowie die Bestätigung seiner Identität, seiner Rolle und seiner Ziele haben Visions du Réel zu dieser von Branche und Publikum gleichermaßen geschätzten und angestrebten Plattform gemacht, die es heute ist. Das um das Festival gespannte Netz erstreckt sich über die ganze Welt und bietet uns unter Wahrung unserer freien Meinungsbildung eine einzigartige Öffnung zur Welt.

Doch vergessen wir nicht die künstlerische Dimension dieser Filme, die uns wachrütteln, informieren, bewegen. Jeder Regisseur ist ein Künstler. Wir befinden uns hier im Herzen der Schaffens- und Meinungsfreiheit.

In diesem Sinne liegt Visions du Réel auf einer Linie mit der Kulturpolitik des Kantons Waadt, der sich freut, seine Partnerschaft mit der Stadt Nyon zur verstärkten Unterstützung der Entwicklung des Festivals weiterzuführen.

It would be safe to say, without being accused of biased indulgence, that Visions du Réel holds a significant place in today's international club of documentary film festivals. The intense and ambitious work undertaken in research, contacts, projects, exchanges and partnerships, combined with a clear assertion of its identity, role and objectives, have enabled Visions du Réel to become the crossroads it is today, sought-after and appreciated by professionals as much as by the public. The web woven around the Festival, stretching all the way around the Earth, gives us an exceptional opening onto the world that is in keeping with our free will.

But let us not forget the artistic significance of these films which cry out to us, which inform us, which move us. Each and every director is an artist. We are at the very heart of freedom of creation and expression.

Visions du Réel is therefore a perfect fit with the cultural policy of the Canton of Vaud, which is delighted to continue its partnership with the Municipality of Nyon offering further support to help develop the Festival

## VILLE DE NYON

Pour transmettre une vision du réel, il ne suffit guère d'appuyer sur la petite touche rouge, communément appelée «Record», d'un caméscope ou d'un smartphone. Cela semble pourtant facile à l'ère numérique, où ces appareils se sont largement démocratisés. Comme le préconisait si justement l'artiste conceptuel américain John Baldessari en 1977, il ne suffit pas pour un cinéaste de dire: «je suis en train de tourner un film documentaire», mais bien: «ce que j'ai à dire, c'est à travers le film documentaire que je souhaite l'exprimer». L'outil n'est donc qu'outil au service de l'art et de ce qui mérite d'être révélé. Que nous confient les cinéastes retenus par le comité de sélection du Festival pour l'édition 2015 de Visions du Réel? Comment notre époque et les êtres qui la peuplent les ont-ils inspirés? Que reste-t-il à inventer, à créer ou à interpréter? Seront-ils, cette année encore, en mesure de nous surprendre avec leur vision du réel? Pour s'en rendre compte, allons découvrir par nous-mêmes les nombreuses productions où se dévoileront les perles de demain. J'espère que vous me ferez part de leur éclat, si j'ai le plaisir de vous croiser dans les salles obscures du Festival 2015.

**OLIVIER MAYOR**  
Municipal de la culture  
de la Ville de Nyon

Eine Wahrnehmung der Wirklichkeit, die anderen vermittelt werden kann, entsteht nicht durch das bloße Drücken der «Record»-Taste auf einer Videokamera oder einem Smartphone. Dabei wäre dies im Digitalzeitalter angesichts der Demokratisierung dieser Geräte recht einfach. Aber wie der amerikanische Konzeptkünstler John Baldessari bereits 1977 bemerkte, reicht es nicht aus, dass ein Filmemacher sagt: «Ich bin dabei, einen Dokumentarfilm zu drehen», vielmehr muss es heissen: «Was ich zu sagen habe, möchte ich mittels eines Dokumentarfilms ausdrücken». Das Instrument ist somit nur ein Instrument im Dienste der Kunst und dessen, was es verdient, ans Licht gebracht zu werden. Was vertrauen uns die Filmemacher an, die vom Auswahlkomitee des Festivals für die Ausgabe 2015 von Visions du Réel ausgewählt wurden? Was haben unsere Zeit und ihre Menschen in ihnen ausgelöst? Was bleibt noch zu erfinden, zu erschaffen oder darzustellen? Wird es ihnen auch dieses Jahr gelingen, uns mit ihrer Wahrnehmung der Realität zu überraschen? Finden wir es heraus, indem wir die zahlreichen Produktionen, die die Perlen der Zukunft bergen, selbst erkunden. Ich hoffe, Sie werden mir von Ihren Eindrücken berichten, sollten wir uns in den Vorführräumen des Festivals 2015 begegnen.

**OLIVIER MAYOR**  
Stadtrat für Kultur  
der Stadt Nyon

To convey a vision of reality, it is not enough to just press the little red button, commonly known as "Record", on a video-camera or a smartphone. Although this seems easy in the digital era in which these devices have become so widespread. As so accurately advocated by American conceptual artist John Baldessari in 1977, it is not enough for a filmmaker to say: "I'm shooting a documentary film", but indeed: "I want to express what I have to say through documentary film." The tool is therefore only a tool serving art, a tool of what deserves to be revealed. What are the filmmakers chosen by the selection committee for the 2015 edition of Visions du Réel going to reveal to us? How have they been inspired by our epoch and the beings that inhabit it? What remains to be invented, created or interpreted? Will they be capable of surprising us with their vision of reality once again this year? To find out, let's discover for ourselves the many films that will unveil the pearls of tomorrow. I hope that you will share their sparkle with me, should our paths cross in the darkened halls of the 2015 Festival.

**OLIVIER MAYOR**  
Councillor, Department of Culture,  
Municipality of Nyon

## LA MOBILIÈRE

La Mobilière est très heureuse de pouvoir soutenir Visions du Réel pour la 7<sup>e</sup> année comme sponsor principal. Nous sommes particulièrement fiers de proposer à nouveau deux prix de la Compétition Internationale de courts métrages : le Sesterce d'or la Mobilière et le Prix du jury la Mobilière.

Ce type de partenariat correspond aux valeurs de la Mobilière qui soutient de nombreux événements culturels en Suisse. La Mobilière est aussi un acteur important en Suisse romande, et à Nyon en particulier, où se trouve le siège de la Mobilière Vie qui emploie près de 400 personnes.

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 et de manifestations en accord avec ses valeurs.

Die Mobiliar freut sich zum siebten Mal das Filmfestival Visions du Réel als Hauptsponsorin zu unterstützen. Auch in diesem Jahr vergeben wir in der Sektion «Compétition Internationale» zwei Preise: den «Sesterce d'or La Mobilière» und den «Prix du jury 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.

Swiss Mobiliar is pleased to sponsor for the seventh time Visions du Réel as main partner. We are proudly supporting the following awards in the "Compétition Internationale": the "Sesterce d'or La Mobilière" and the "Prix du jury 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 clients are of central importance to Swiss Mobiliar. This attitude is also reflected by Visions du Réel Festival, which gives first priority to its audience. The legal structure of the 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 those who benefit from our line of business.

## LA POSTE SUISSE

La programmation de qualité du Festival Visions du Réel éclaire notre monde par des angles de vue inhabituels, et ce pour la 46<sup>e</sup> fois déjà. Le spectateur est confronté à l'inattendu et amené à porter un regard neuf sur les choses du quotidien. En zoomant sur les détails, les cinéastes nous proposent des oeuvres qui élargissent notre horizon. Ce paradoxe apparent fait de ce festival romand un événement unique.

La Poste soutient le Festival Visions du Réel en tant que sponsor principal et offre le prix «Sesterce d'or La Poste Suisse», qui récompense le meilleur long métrage de la Compétition Internationale.

Je me réjouis de vivre ces moments passionnants!

Mit seinem ausgesuchten Programm beleuchtet Visions du Réel dieses Jahr bereits zum 46. Mal unsere Welt aus ungewöhnlichen Blickwinkeln. Wir werden konfrontiert mit Unerwartetem und lernen neue Seiten von Alltäglichem kennen. Mit ihren Beiträgen erweitern die Filmemacher unseren Horizont, indem sie ganz genau hinschauen. Das scheint auf den ersten Blick paradox und birgt zugleich den einmaligen Reiz dieses besonderen Festivals in der Westschweiz.

Die Schweizerische Post unterstützt das Festival Visions du Réel als Hauptsponsorin und stiftet den «Sesterce d'or La Poste Suisse» für den besten Langfilm des internationalen Wettbewerbs.

Ich freue mich auf spannende Augenblicke.

With its carefully selected programme, Visions du Réel is shining a light on our world from unusual perspectives for the 46th time this year. We will be confronted with the unexpected and discover new sides to everyday life. Filmmakers broaden our horizons with their work by examining everything in close detail. This seems at first glance to be a paradox, but it is also what gives this exceptional festival in Western Switzerland its unique charm.

Swiss Post is a principal sponsor for the Festival Visions du Réel and awards the "Sesterce d'or La Poste Suisse" to the best feature film in the International Competition.

I look forward to these exciting moments.



## SRG SSR

Albert Einstein disait que la plus belle expérience que nous puissions vivre est celle du mystère. Le mystère de ce que nous appelons réalité.

Mais notre réalité, ou plutôt nos réalités, ne sont finalement que le fruit de notre imagination, qui s'applique à rendre palpables les mots, les images.

Et bien tel est l'objectif de Visions du Réel, seul festival suisse consacré au film documentaire: nous faire découvrir ce cinéma du réel, qui imprime sur pellicule le mystère d'une réalité qui nous conduit bien au-delà des frontières nationales, en terre inconnue.

Le Festival fait également la part belle à la création de films documentaires nationaux; un domaine dans lequel la SSR s'engage particulièrement, car moult mystères restent à découvrir et à documenter au sein de cette réalité suisse que nous croyons connaître.

Dévoiler les arcanes du réel nous ouvre de nouveaux horizons qu'il est merveilleux de présenter au public sous forme de films documentaires.

Das Schönste, was wir entdecken können, ist – frei nach Albert Einstein – das Geheimnisvolle. Das Rätselhafte dessen, was wir Realität nennen.

Die Realität aber entsteht erst durch die Imagination des «Realen», durch Worte und Bilder, die unsere Wirklichkeit – oder eher noch unsere Wirklichkeiten – dokumentieren.

Visions du Réel, das einzige Dokumentarfilmfestival der Schweiz, hat genau dieses Ziel: Als «Cinéma du réel» dokumentiert es das Geheimnis unserer Realität. Weit über die Landesgrenzen hinaus und zu noch gänzlich im Verborgenen schlummernden Realitäten.

Auch das einheimische Dokumentarfilmschaffen hat bei Visions du Réel seinen Platz. Ein Schaffen, dem sich die SRG SSR besonders verpflichtet fühlt, zumal es auch innerhalb der vermeintlich sattem bekannten heimischen Realität noch viel zu entdecken und zu dokumentieren gibt.

Nur wer das Geheimnis dessen lüftet, was wir für real halten, wird neue Horizonte entdecken. Diese dem breiten Publikum zu eröffnen, mit Dokumentarfilmen, ist eine wundervolle Aufgabe.

To quote Albert Einstein: "The most beautiful thing we can experience is the mysterious". The mysteriousness of what we call reality.

Yet reality is created only when we imagine what is "real" with words and images which document our reality – or rather, our realities.

This is the very aim of Visions du Réel, Switzerland's only festival of documentary films: as the cinema of real life, it documents the mysterious side of our reality. It does so far beyond our national borders, even venturing to reveal realities that had previously remained entirely hidden.

Swiss documentary filmmaking is also an integral part of Visions du Réel. This is an area to which SRG feels a particularly strong commitment, because no matter how intimately we think we know our domestic reality, there is still great mystery to experience and to document. Only those who reveal the secret behind what we believe to be real can explore new horizons and new realities. Making these available to society in the form of documentary films is a wonderful mission in life.

## **DIRECTION DU DÉVELOPPEMENT ET DE LA COOPÉRATION (DDC)**

La réalité est multiple. Regard appuyé sur ses facettes plus ou moins visibles, le film documentaire donne au spectateur un accès à d'autres visions du monde. Il invite à l'empathie, au débat ou au dialogue.

La réalité des cinéastes, selon le contexte et le sujet choisi, diffère aussi. Trouver les ressources et le soutien pour réaliser un film puis le rendre visible relève parfois de la gageure – surtout s'il s'agit d'aborder des aspects controversés d'une réalité.

Plateforme acclamée de diffusion, mais aussi d'échanges professionnels, de formation et de distribution, Visions du Réel réalise à cet égard un travail catalytique: le Festival permet à des films originaux d'exister et d'être vus. La DDC soutient Visions du Réel dans sa volonté d'être réellement international, en étendant ses invitations aux cinéastes de régions dont la production cinématographique est moins connue et parfois plus difficile que sous nos latitudes, mais non moins essentielle et talentueuse. Je remercie toute l'équipe de Visions du Réel pour son engagement prononcé en ce sens !

### **MANUEL SAGER**

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

Die Realität ist vielschichtig. Der Dokumentarfilm wirft einen Blick auf ihre mehr oder minder sichtbaren Facetten und ermöglicht dadurch andere Sichtweisen auf die Welt. Er lädt zur Empathie, Debatte oder zum Dialog ein.

Auch die Realität der Filmschaffenden ist unterschiedlich und hängt vom jeweiligen Kontext und dem gewählten Stoff ab. Die Suche nach Unterstützung für die Realisierung eines Films gestaltet sich oft schwierig, namentlich wenn er sich mit kontroversen Themen befasst.

Visions du Réel ist eine willkommene Plattform für die Verbreitung und den Vertrieb von Filmen sowie den Austausch unter Filmschaffenden. Ihm kommt eine katalytische Wirkung zu: Dank dem Festival können originelle Filme gedreht und gezeigt werden. Die DEZA unterstützt den Anspruch von Visions du Réel, ein Festival mit wahrer internationaler Ausstrahlung zu sein, das Filmschaffende aus Weltregionen einlädt, wo die Filmproduktion weniger bekannt und oft schwieriger ist als bei uns, aber deswegen nicht weniger wichtig oder weniger gut. Ich danke dem Team von Visions du Réel für sein starkes Engagement.

### **MANUEL SAGER**

Direktor der Direktion für Entwicklung und Zusammenarbeit (DEZA)

Reality has many faces. By training its focus on the visible and hidden aspects of reality, documentary films give viewers access to other ways of seeing the world. They encourage empathy, debate, and dialogue.

Depending on the context and subject chosen, reality also differs from one filmmaker to another. Finding funding and support to make a film and bringing it to the audience can be a major challenge, especially when the documentary focuses on controversial aspects of a reality.

Visions du Réel has won acclaim as a platform to showcase documentary films and to facilitate professional dialogue, training, and distribution. In this respect, the Festival is a catalyst that enables original films to exist and be seen. The SDC supports the determination of Visions du Réel to be a truly international film Festival by inviting filmmakers from regions whose cinema is little known and where producing films is sometimes more difficult than in our part of the world despite the fact that they have no shortage of talented filmmakers and their cinema is just as essential. My heartfelt thanks to the entire team of Visions du Réel for their commitment!

### **MANUEL SAGER**

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

## LOTÉRIE ROMANDE

Rendez-vous annuel qui célèbre la vitalité et la richesse du cinéma documentaire, Visions du Réel, Festival international de cinéma Nyon, est un fabuleux espace de réflexion et de rencontre. Grâce à la qualité de la sélection, un large éventail de thématiques est proposé à un public varié. Ce Festival crée un lieu privilégié où peuvent se croiser les regards sur nos différences et se partager nos perceptions de la réalité. Autant d'occasions de nature à favoriser le vivre ensemble.

La Fondation d'aide sociale et culturelle, qui distribue les bénéfices de la Loterie Romande pour le Canton de Vaud, soutient des institutions d'utilité publique actives dans le domaine social et culturel, mais également dans le champ de la recherche, du tourisme et de l'environnement.

Cette année encore, la Fondation est particulièrement heureuse de soutenir Visions du Réel qui jouit d'une renommée internationale en s'affirmant comme l'un des plus importants festivals au monde dans le domaine de la production documentaire.

Plus que jamais, face à l'actualité récente qui en révèle la nécessité, le cinéma documentaire peut contribuer au dialogue entre les cultures et à faire franchir des frontières.

Visions du Réel, Festival international de cinéma Nyon, zeugt jährlich von der Lebendigkeit und der Fülle des Dokumentarfilms, ist gleichzeitig aber auch ein fabelhafter Ort für Austausch und Begegnungen. Dank der Qualität der Auswahl wird dem Publikum eine breite Palette unterschiedlicher Themen angeboten. Das Festival bildet einen privilegierten Ort, wo sich die Blicke auf unsere Unterschiedlichkeiten treffen und unsere Wahrnehmungen der Realität geteilt werden können. Gelegenheiten, die das Zusammenleben fördern.

Die Stiftung für soziale und kulturelle Hilfe, die die Gewinne der Loterie Romande für den Kanton Waadt verteilt, unterstützt gemeinnützige Institutionen, die im sozialen und kulturellen Bereich, aber auch in Forschung, Tourismus und Umweltschutz tätig sind.

Auch in diesem Jahr ist die Stiftung hoch erfreut, das international renommierte Festival Visions du Réel zu unterstützen, das sich auf dem Gebiet der Dokumentarfilmproduktion als eines der wichtigsten weltweit durchgesetzt hat.

Mehr denn je kann der Dokumentarfilm angesichts des brisanten Zeitgeschehens zum Dialog zwischen den Kulturen und der Überwindung von Grenzen beitragen.

An annual gathering that celebrates the vitality and diversity of documentary filmmaking, Visions du Réel, Festival international de cinéma Nyon, is a fabulous place for reflection and encounters. Thanks to the quality of its selection, a diverse public can view a wide range of subjects. This Festival creates a special space where perspectives on our differences meet, where our perceptions of reality can be shared. So many opportunities that are likely to encourage coexistence.

The Social and Cultural Aid Foundation, which distributes the proceeds of the Loterie Romande for the Canton de Vaud, supports charitable organisations working in the social and cultural sectors, as well as in the fields of research, tourism and the environment.

Once again this year, the Foundation is particularly happy to support Visions du Réel, which enjoys international renown as one of the most important festivals in the world in the field of documentary production.

Now more than ever, in the face of recent events that reveal its necessity, documentary filmmaking can contribute to intercultural dialogue and help to break down borders.

**ANNE-MARIE MAILLEFER**  
Présidente  
Fondation d'aide sociale et culturelle  
Commission vaudoise de répartition –  
Loterie Romande

**ANNE-MARIE MAILLEFER**  
Präsidentin  
Stiftung für soziale und kulturelle Hilfe  
Waadtländer Verteilungsausschuss –  
Loterie Romande

**ANNE-MARIE MAILLEFER**  
President  
The Social and Cultural Aid Foundation  
Canton of Vaud Distribution Commission -  
Loterie Romande

# 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 Mobilière  
La Poste Suisse

## **PARTENAIRE MÉDIA PRINCIPAL**

SRG SSR

## **POUVOIRS PUBLICS ET INSTITUTIONNELS**

Office Fédéral de la Culture (OFC)  
Direction du développement et  
de la coopération (DDC) du DFAE  
Ville de Nyon  
Canton de Vaud  
Régionyon  
République et canton de Genève  
Ville de Gland

## **PARTENAIRES MÉDIA**

RTS  
Publicitas Cinecom  
La Côte  
Le Matin Dimanche  
TV5MONDE  
Espace 2

## **FONDATIONS**

Loterie Romande  
Ernst Göhner Stiftung  
George Foundation  
Fondation Juchum  
Landis & Gyr Stiftung  
Migros pour-cent culturel

## **SPONSORS TECHNIQUES**

Lumens 8  
Ducommun SA

## **PARTENAIRES ASSOCIÉS**

Mémoire Vive  
Raiffeisen  
Shire

## **PARTENAIRES**

art-tv.ch  
C-Side Productions  
Cinémathèque suisse  
Ecole cantonale d'art  
de Lausanne (ECAL)  
Festival Scope  
film-documentaire.fr  
FOCAL  
Haute école d'art et  
de design Genève (HEAD)  
SWISS FILMS  
Théâtre Vidy-Lausanne

## **PARTENAIRE IMPRESSION**

SRO-Kundig

## **GRAPHISME**

Bontron&Co

## **FOURNISSEURS**

Association Commerciale de Gland  
(ACG)  
Garage de Nyon A&S Chevalley  
Denogent SA  
Eventival  
Faigle  
heidi.com  
India Zelt & Event AG  
La Parenthèse  
Les Cinémas Capitole  
Net+ Léman  
Nettoyage La Côte  
Nyon Région Tourisme  
Nyon région l'esprit mobile  
ParisZürich  
Payot Libraire

Propaganda Zürich AG  
Quartier de Rive  
Securitas  
Société des Hôteliers de La Côte  
(SHLC)  
Société Industrielle et Commerciale de  
Nyon (SIC)  
Vins de Nyon

Visions du Réel est membre de  
Doc Alliance, de la Conférence des  
festivals, de Cinélibre, de Nyon ville de  
festivals et de la FRAC.

# CERCLE DES AMIS ET DONATEURS

## **MERCI AUX MEMBRES DU CERCLE DES AMIS**

Angelika Chollet  
 Angelo Boscardin  
 Bernadette Nelissen  
 Caroline Michel  
 Catherine Labouchère  
 Catherine Ming  
 Challande & Fils SA  
 Christian Viros  
 Christophe Castella  
 Claude Ruey  
 Daniel Loup  
 Daniel Rossellat  
 Didier Buffat  
 Dominique Blanchard  
 Donato Mottini, Mémoire Vive  
 Edouard Stöckli  
 Georges-A. Glauser  
 Jacques Hanhart  
 Jean-François Binggeli  
 Le Rotary Nyon – La Côte  
 Martine et Charles Baud  
 Milko Mantero  
 Nicolas Delachaux  
 Olivier Thomas  
 Perrin Frères SA  
 Yvan Quartenoud

... ainsi que celles et ceux qui ne souhaitent pas que leur précieux soutien soit rendu public.

## **MERCI AUX DONATEURS SOUTENANT LE VILLAGE DU RÉEL**

Bernard Nicod SA, Bernard Nicod  
 Securitas, Hans Winzenried

**JURY COMPÉTITION INTERNATIONALE  
LONGS MÉTRAGES**

**JURY COMPÉTITION INTERNATIONALE  
MOYENS ET COURTS MÉTRAGES**

**JURY REGARD NEUF**

**JURY CINÉMA SUISSE**

**AUTRES JURYS**



**JURYS**



**JEAN-STÉPHANE BRON**

Né à Lausanne en 1969, Jean-Stéphane Bron est un réalisateur suisse, diplômé de l'École cantonale d'art de Lausanne (ECAL). Après *Connu de nos services* et *La Bonne conduite*, nommé au Prix Europa et primé dans de nombreux festivals internationaux, il réalise en 2003 *Mais im Bundeshuus/Le Génie helvétique*, un des succès majeurs du cinéma suisse au box office. *Mon frère se marie*, son premier film de fiction, sorti en 2006, fera l'objet d'un improbable remake hollywoodien. En 2010, *Cleveland contre Wall Street* est présenté au Festival de Cannes dans le cadre de la Quinzaine des réalisateurs. Nominé pour le César du meilleur documentaire, il remporte en 2011 le Prix du cinéma suisse pour la seconde fois. En 2013, *L'expérience Blocher* portrait du leader national-populiste Christoph Blocher déclenche une vive polémique. Il tourne actuellement *L'Opéra*, dans les coulisses de l'Opéra de Paris.

# JURY COMPÉTITION INTERNATIONALE LONGS MÉTRAGES

Der Schweizer Regisseur Jean-Stéphane Bron wurde 1969 in Lausanne geboren und besitzt ein Diplom der kantonalen Kunstschule Lausanne (ECAL). Nach *Connu de nos services* und *La Bonne conduite*, der für den Prix Europa nominiert und bei zahlreichen internationalen Festivals ausgezeichnet wurde, drehte er 2003 *Mais im Bundeshuus/Le Génie helvétique*, einen der grossen Box-Office-Erfolge des Schweizer Kinos. *Mon frère se marie*, sein erster, 2006 erscheinender Spielfilm, wurde Gegenstand eines unwahrscheinlichen Hollywood-Remakes. 2010 wurde *Cleveland contre Wall Street* im Rahmen der Quinzaine des Réalisateurs beim Festival von Cannes präsentiert. Er wurde für den César für den besten Dokumentarfilm nominiert und gewann 2011 zum zweiten Mal den Schweizer Filmpreis. 2013 sorgte *L'expérience Blocher*, das Porträt des einflussreichen national-populistischen Politikers Christoph Blocher, für eine heftige Polemik. Zurzeit dreht er *L'Opéra* hinter den Kulissen der Pariser Oper.

Born in Lausanne in 1969, Jean-Stéphane Bron is a Swiss director, a graduate of the ECAL School of art and design in Lausanne. After *Connu de nos services* and *La Bonne conduite*, nominated for the Prix Europa and winning prizes at numerous international festivals, in 2003, he directed *Mais im Bundeshuus/Le Génie helvétique*, a major Swiss box office success. His first fiction film, *Mon frère se marie*, was released in 2006 and became an unlikely Hollywood remake. In 2010, *Cleveland contre Wall Street* was presented at the Cannes Film Festival as part of Directors' Fortnight. Nominated for Best Documentary at the Césars, in 2011, he won the Prix du cinéma suisse for the second time. In 2013, *L'expérience Blocher*, a portrait of the swiss nationalist-populist leader Christoph Blocher, sparked a major controversy. He is currently shooting *L'Opéra*, behind the scenes of the Paris Opera House.





## NICOLAS PHILIBERT

Réalisateur internationalement reconnu, Nicolas Philibert co-dirige (avec Gérard Mordillat) son premier long-métrage documentaire en 1978, *La Voix de son maître*, dans lequel douze grands patrons d'industrie esquissent l'image d'un monde futur gouverné par la finance.

De 1985 à 1987, il tourne plusieurs films d'aventure sportive pour la télévision, puis se lance dans la réalisation de longs métrages documentaires qui seront tous distribués en salles : *La Ville Louvre* (1990), *Le Pays des sourds* (1992), *Un animal, des animaux* (1995), *La Moindre des choses* (1996), *Qui sait?* (1999), *Retour en Normandie* (2006) ou *Nénette* (2009), sur une femelle orang-outan en captivité depuis 37 ans dans un zoo parisien.

En 2002, son film *Être et avoir*, sur l'école « à classe unique » d'un petit village d'Auvergne, rencontrera un immense succès en France et dans une quarantaine de pays.

Son dernier film, *La Maison de la radio* (2013), nous plonge au cœur de Radio France, à la découverte de ce qui échappe habituellement aux regards : les mystères et les coulisses d'un média dont la matière même, le son, reste invisible.

Der international anerkannte Regisseur Nicolas Philibert führte (gemeinsam mit Gérard Mordillat) 1978 für seinen ersten Dokumentarfilm *La Voix de son maître* Regie, in dem zwölf Industriekapitäne das Bild einer vom Finanzwesen beherrschten Welt zeichnen.

Zwischen 1985 und 1987 dreht er mehrere Sportabenteuerfilme für das Fernsehen und beginnt dann, dokumentarische Langfilme zu drehen, die alle auch im Kino erschienen: *La Ville Louvre* (1990), *Le Pays des sourds* (1992), *Un animal, des animaux* (1995), *La Moindre des choses* (1996), *Qui sait?* (1999), *Retour en Normandie* (2006) sowie *Nénette* (2009), der von einem Orang-Utan-Weibchen handelt, das seit 37 Jahren in einem Pariser Zoo gefangen ist.

Sein 2002 erscheinender Film *Sein und Haben* über eine Schule mit «Gemeinschaftsklasse» in einem kleinen Dorf in der Auvergne verzeichnete in Frankreich und rund vierzig weiteren Ländern grossen Erfolg.

Sein letzter Film *La Maison de la radio* (2013) führt uns ins Innere von Radio France und enthüllt, was sich dem Blick normalerweise entzieht: Die Geheimnisse und die Kulissen eines Mediums, dessen Materie – der Klang – unsichtbar ist.

An internationally recognised director, Nicolas Philibert co-directed (with Gérard Mordillat) his first feature-length documentary in 1978, *La Voix de son maître*, in which twelve captains of industry sketch out the image of a future world governed by finance.

Between 1985 and 1987, he shot several adventure sport films for television, then began directing feature-length documentaries which would get theatrical releases: *La Ville Louvre* (1990), *Le Pays des sourds* (1992), *Un animal, des animaux* (1995), *La Moindre des choses* (1996), *Qui sait?* (1999), *Retour en Normandie* (2006) and *Nénette* (2009), which was about a female orangutan that had been in captivity in a Parisian zoo for 37 years.

In 2002, his film *Être et avoir*, about the "single-classroom" school in a small village in the Auvergne, met with huge success in France and around forty other countries.

His latest film, *La Maison de la radio* (2013), plunges us onto the heart of Radio France to discover what usually escapes our gaze: the mysteries and behind-the-scenes work of a medium whose material, sound, remains invisible.



**ANN CAROLIN RENNINGER**

Née à Flensburg, en Allemagne, Ann Carolin Renninger a étudié les 'Cultural Studies' à Leipzig, Paris et Strasbourg. Après avoir obtenu son diplôme, elle rejoint l'équipe du Festival du film DOK Leipzig. Depuis 2008, elle est productrice pour la société berlinoise zero one film, en charge du développement et de la production de documentaires cinématographiques. En 2010, elle fonde joon film, société de production et plateforme ouverte de collaborations artistiques qu'elle dirige en plus de ses activités au sein de zero one film. joon film lui permet de s'inscrire dans une démarche de production de films hors du marché et des circuits habituels.

Ann Carolin nourrit une réelle passion pour les idées et les concepts qui bousculent la perception habituelle que l'on peut avoir d'un film. Elle ambitionne entre autres de reprendre la simplicité des techniques de l'ère analogique et de les allier à des procédés innovants, afin d'explorer les contradictions qui découlent de cette association et de mettre le doigt sur le processus de réalisation autant que sur le résultat final. Elle a récemment collaboré et travaille actuellement avec des réalisateurs et des artistes tels que Alexander Sokurov, René Frölke, Marta Popivoda, Luci Lux, Anna Marziano, Marta Minorowicz, Piotr Rosolowski ou encore Elwira Niewiera.

In Flensburg geboren, studierte Ann Carolin Renninger Kulturwissenschaften in Leipzig, Paris und Strassburg. Nach ihrem Studienabschluss arbeitete sie zunächst für das internationale Dokumentarfilmfestival DOK Leipzig. Seit 2008 ist sie für zero one film in Berlin tätig und dort für die Entwicklung und Produktion von Kinodokumentarfilmen zuständig. Neben dieser Arbeit gründete sie 2010 joon film, eine Produktionsfirma die sich als Plattform für künstlerische Zusammenarbeit versteht und den Ansatz verfolgt, Filme abseits der traditionellen Hierarchien des Marktes zu produzieren.

Ann Carolin hat eine Leidenschaft für nonkonformistische Ideen und Herangehensweisen, die die gängige Wahrnehmung von Film in Frage stellen. Ihr besonderes Interesse gilt der Neukombination von analogen Techniken im Digitalen und dem Erkunden der hier immanenten Widersprüche, wobei der Prozess des Filme-Machens auf einer Stufe mit dem fertigen Film zu sehen ist. Sie arbeitete und arbeitet mit Filmemachern und Künstlern wie unter anderem Alexander Sokurov, René Frölke, Marta Popivoda, Luci Lux, Anna Marziano, Marta Minorowicz, Piotr Rosolowski und Elwira Niewiera.

Born in Flensburg, Germany, Ann Carolin Renninger studied Cultural Sciences in Leipzig, Paris and Strasbourg. After graduating she joined the team of DOK Leipzig Film Festival. Since 2008 she works as a producer for zero one film, Berlin, responsible for the development and production of cinema documentaries. In 2010 she founded joon film – a film production company and open platform for artistic collaborations that she runs alongside her work at zero one film. With joon film she follows the approach of producing films outside the market and traditional hierarchies of film production.

Ann Carolin is passionate about dissenting formal ideas that challenge the common perception of film. It is one of her ambitions to combine simple old-fashioned techniques from the analogue era, and innovative approaches of using them – exploring the here immanent contradictions, emphasizing the process of making a film as much as the final result.

She recently has worked and works with film makers and artists like Alexander Sokurov, René Frölke, Marta Popivoda, Luci Lux, Anna Marziano, Marta Minorowicz, Piotr Rosolowski and Elwira Niewiera.



JOHN CANCIANI

# JURY COMPÉTITION INTERNATIONALE MOYENS ET COURTS MÉTRAGES

John Canciani est directeur artistique du Festival du Court métrage de Winterthur et programmateur au Filmfoyer de Winterthur. Il a dirigé plusieurs programmes de courts et longs métrages tels que *Moving Art II – O Cinema where are thou?*, *Heavy Metal*, *VROOOM!*, la rétrospective Ivan Ladislav Galeta, *George Méliès and Turntables*, *Who's afraid of the Public?*, *9/11*, *Wapikoni – 10 Years of Activism*, *Wonderland has transformed into Walt Disney's Nightmare*, *Women in early japanese Film*, *Tattoo im Film*, *Blow-Up*, *der voyeuristische Blick*. Il a en outre été co-curateur du Kunstkammer Schlieren *SAME(difference)\_sculpture in relation 3 – social processing* et a organisé *Asedio* avec Humberto Díaz (Cuba). Il a été membre de la direction et programmateur du Festival Ciné Jeunesse Suisse et de Kurz und Knapp. Il a également été critique de cinéma pour Radio Stadtfilter et son film *Tokyo Rock'n'Roll* a été présenté dans 18 festivals, notamment IFF Leeds, EMAF Osnabrück et Arts: Le Havre. Il est titulaire d'un Master en études curatoriales de la Haute Ecole d'art de Zurich et a publié le numéro 23 de la revue en ligne *The Future of Short Film* pour [oncurating.org](http://oncurating.org).

John Canciani ist der künstlerische Leiter der Kurzfilmtage Winterthur und Programmgestalter im Filmfoyer Winterthur. Er kuratierte mehrere Programme mit Filmen in Kurz- und Spielfilmlänge, darunter *Moving Art II – O Cinema where are thou?*, *Heavy Metal*, *VROOOM!*, *Ivan Ladislav Galeta Retrospective*, *George Méliès and Turntables*, *Who's afraid of the Public?*, *9/11*, *Wapikoni – 10 Years of Activism*, *Wonderland has transformed into Walt Disney's Nightmare*, *Women in early japanese Film*, *Tattoo im Film*, *Blow-Up*, *der voyeuristische Blick*. Er war Co-Kurator der Kunstkammer Schlieren *SAME(difference)\_sculpture in relation 3 – social processing* und kuratierte *Asedio* mit Humberto Díaz (Kuba). Er war Direktoriumsmitglied und Programmgestalter des Schweizer Jugendfilmfestivals sowie von Kurz und Knapp. Er war Filmkritiker für Radio Stadtfilter und sein Film *Tokyo Rock'n'Roll* wurde auf 18 Festivals einschliesslich IFF Leeds, EMAF Osnabrück, Arts: Le Havre gezeigt. Er hat einen «Master of Advanced Studies in Curating» von der ZHdK und publizierte die Ausgabe Nr.23 von *The Future of Short Film* für [oncurating.org](http://oncurating.org).

John Canciani is the artistic director of the Internationale Kurzfilmtage Winterthur and is programmer at the Filmfoyer Winterthur. He curated several programs with Short and feature length films like *Moving Art II – O Cinema where are thou?*, *Heavy Metal*, *VROOOM!*, *Ivan Ladislav Galeta Retrospective*, *George Méliès and Turntables*, *Who's afraid of the Public?*, *9/11*, *Wapikoni – 10 Years of Activism*, *Wonderland has transformed into Walt Disney's Nightmare*, *Women in early japanese Film*, *Tattoo im Film*, *Blow-Up*, *der voyeuristische Blick*. He was co-curator for the Kunstkammer Schlieren *SAME(difference)\_sculpture in relation 3 – social processing* and curated *Asedio* with Humberto Díaz (Cuba). He was member of the board and programmer for the Swiss Youth Film Festival and Kurz und Knapp. He was a film critic for Radio Stadtfilter and his film *Tokyo Rock'n'Roll* was shown at 18 Festivals including IFF Leeds, EMAF Osnabrück and Arts: Le Havre. He has a Master of Advanced Studies in Curating ZHdK and published the Issue No.23 *The Future of Short Film* for [oncurating.org](http://oncurating.org).



### FILIPA RAMOS

Filipa Ramos est critique d'art et commissaire d'exposition à Londres, où elle occupe le poste de rédactrice en chef d'art-agenda. Elle est également maître de conférence dans le programme de Master en cinéma expérimental de l'Université Kingston, ainsi que dans le Master de recherche intitulé Art:Moving Image à Central Saint Martins, deux écoles de la capitale britannique.

Filipa Ramos est co-curatrice de Vdrome, un programme de projection de films d'artistes et de réalisateurs. Elle a également été rédactrice adjointe du Manifesta Journal, curatrice de la section de recherche de dOCUMENTA (13), et coordinatrice du projet de recherche The Most Beautiful Kunsthalle in the World de la Fondation Antonio Ratti.

Filipa Ramos ist eine in London lebende Kunstschriftstellerin und Kuratorin, wo sie als Chefredakteurin für art-agenda tätig ist. Sie ist Dozentin in einem MA-Studiengang über experimentelle Filme an der Kingston University und MRes Art:Moving Image of Central Saint Martins, beide Einrichtungen liegen in London.

Ramos ist Co-Kuratorin von Vdrome, einem Programm für die Verführung von Filmen von bildenden Künstlern und Filmemachern. In der Vergangenheit war sie Mitherausgeberin des Manifesta Journal, Kuratorin der Forschungseinheit der dOCUMENTA (13) sowie Koordinatorin des Forschungsprojekt The Most Beautiful Kunsthalle in the World research project an der Stiftung Antonio Ratti.

Filipa Ramos is an art writer and curator based in London, where she works as Editor in chief of art-agenda. She is a lecturer in the Experimental Film MA program of Kingston University, and in the MRes Art:Moving Image of Central Saint Martins, both in London.

Ramos is co-curator of Vdrome, a programme of screenings of films by visual artists and filmmakers. In the past she was Associate Editor of Manifesta Journal, curator of the Research Section of dOCUMENTA (13), and coordinator of The Most Beautiful Kunsthalle in the World research project at the Antonio Ratti Foundation.



**EVA VILA PURTÍ**

Eva Vila Purτί est diplômée en économie et en 'Cultural Studies' et possède un Master en communication et en critique d'art. Depuis 2003, elle est responsable du Master de documentaire créatif au sein de l'Université Pompeu Fabra de Barcelone et soutient ainsi les projets documentaires en collaboration avec des producteurs et des diffuseurs de la scène audiovisuelle européenne. Son dernier long métrage, *Bajarí* (2013), a été présenté pour la première fois lors de l'IDFA et a été récompensé par le Prix spécial du Jury Flahertiana, le prix spécial du Jury DocsBarcelona ainsi qu'été finaliste lors des Gaudí Awards, des TRT Awards et des Magnolia Awards. *B-Side*, son premier documentaire, a été présenté en première à Rotterdam et dans les salles en 2010. Elle a réalisé des productions audiovisuelles de divers formats, à l'image de *Josep Soler: A room of One's Own* (2009) qui évoque son parcours de musicienne. En 2013, elle crée Araki Films, société de production indépendante spécialisée dans des projets documentaires notamment liés aux jeunes et aux enjeux culturels. Elle publie régulièrement des articles dans la presse, est l'auteure de deux livres sur le cinéma et est membre de l'Académie du cinéma catalan et du comité exécutif du Conseil de la culture de Barcelone.

Eva Vila Purτί besitzt ein Diplom in Wirtschafts- und Kulturwissenschaften und einen Master in Kommunikation und Kunstkritik. Seit 2003 leitet sie den Masterstudiengang Kreativer Dokumentarfilm an der Universität Pompeu Fabra in Barcelona und unterstützt Dokumentarfilmprojekte in Zusammenarbeit mit europäischen Produzenten und Sendern. Ihr letzter Spielfilm *Bajarí* (2013) wurde auf der IDFA uraufgeführt, er gewann den Flahertiana Jury-Preis, den DocsBarcelona Jury-Sonderpreis und war Finalist bei den Gaudí Awards, TRT Awards und Magnolia Awards. Ihr erster Dokumentarfilm *B-Side* hatte seine Premiere in Rotterdam und kam 2010 in die Kinos. Sie führte Regie für audiovisuelle Stücke unterschiedlicher Formate, etwa *Josep Soler: A room of One's Own* (2009), der im Zusammenhang mit ihrer musikalischen Vorgeschichte steht. 2013 gründet sie Araki Films, eine unabhängige Produktionsgesellschaft mit Schwerpunkt kreative Dokumentarfilme, die sich insbesondere mit kulturellen Anliegen und den Bedürfnissen junger Menschen auseinandersetzen. Sie schreibt regelmäßig für die Presse, hat zwei Bücher über Filme geschrieben und ist ein Mitglied der Katalanischen Filmakademie sowie des Exekutivausschusses des Kulturrates der Stadt Barcelona.

Eva Vila Purτί holds a degree in Economics and Cultural Studies and a Master's degree in Communication and Art Criticism. Since 2003 she is in charge of the Master in Creative Documentary at the University Pompeu Fabra in Barcelona helping and supporting the documentary projects in collaboration with producers and broadcasters from the European audiovisual panorama. Her last feature film, *Bajarí* (2013), was first shown at IDFA and awarded with the special Jury Prize Flahertiana, Special Jury Prize DocsBarcelona and finalist to Gaudí Awards, TRT Awards, and Magnolia Awards. Her first documentary *B-Side* was premiered in Rotterdam and in theaters in 2010. She has directed audiovisual pieces in different formats such as *Josep Soler: A room of One's Own* (2009) specially related with her background as a musician. In 2013, she founds Araki Films, an independent production company focused on creative documentary projects connected specially with young and cultural necessities. She is a regular contributor to the press, writer of two books related on films, and she is member of Catalan Film Academy and of the Executive Committee of Barcelona Culture Council.



RAMÒN GIGER

Né en 1982, Ramòn Giger est réalisateur et directeur de la photographie pour différentes productions. Il s'est essentiellement consacré à la photographie lors de ses études à l'école de design de Bâle, en Suisse, avant d'y enrichir ses connaissances et d'aiguiser son talent derrière la caméra, en conception de lumière et en montage. C'est durant son service civil (une alternative au service militaire obligatoire) dans un institut pour personnes handicapées que Ramòn Giger a rencontré son futur protagoniste, le jeune autiste Roman. De leur collaboration est né le documentaire *Eine ruhige Jacke* (2010), présenté entre autres lors du Festival Visions du Réel et Cinéma du Réel à Paris, et qui s'est vu décerner trois mentions spéciales des jurys. Son second film, *Karma Shadub* (co-réalisé par Jan Gassmann) a remporté le Grand Prix de la Compétition internationale long métrage au Festival Visions du Réel 2013. En sa qualité de directeur de la photographie, Ramòn Giger a participé notamment à *Mir fehlen manchmal die Worte* d'Edgar Hagen, *El tiempo nublado* d'Arami Ullon, Prix Regard Neuf au Festival Visions du Réel 2014, et à *OFF BEAT* de Jan Gassmann, présenté pour la première fois lors de l'édition 2011 de la Berlinale. En 2012, *OFF BEAT* a été nommé pour le Prix du Cinéma suisse dans la catégorie «Meilleure photographie».

Ramòn Giger vit et travaille à Bâle.

## JURY REGARD NEUF

Ramòn Giger, Jahrgang 1982, ist als Regisseur und Kameramann für unterschiedliche Produktionen tätig. Auf der Hochschule für Design im schweizerischen Basel befasste er sich hauptsächlich mit dem Medium Fotografie und vertiefte seine Kenntnisse und Fertigkeiten in den Bereichen Kameraarbeit, Beleuchtung und Schnitt. Im Verlauf seines Zivildienstes in einem Behindertenheim lernte Giger den autistischen Roman, seinen künftigen Protagonisten, kennen. Aus ihrer Zusammenarbeit entstand *Eine ruhige Jacke* (2010), der unter anderem bei Visions du Réel sowie Cinéma du Réel in Paris vorgeführt und mit drei Sondererwähnungen der Jury ausgezeichnet wurde. Sein zweiter Film *Karma Shadub* (in Co-Regie mit Jan Gassmann) gewann den Grossen Preis des internationalen Wettbewerbs bei Visions du Réel 2013. Als Kameramann drehte Ramòn Giger unter anderem *Mir fehlen manchmal die Worte* von Edgar Hagen, *El tiempo nublado* von Arami Ullon, ausgezeichnet mit dem Prix Regard Neuf bei Visions du Réel 2014, sowie *OFF BEAT* von Jan Gassmann, der in Weltpremiere auf der Berlinale 2011 gezeigt wurde. 2012 wurde *OFF BEAT* für den Schweizer Filmpreis für die beste Kamera nominiert.

Ramòn Giger lebt und arbeitet in Basel.

Ramòn Giger was born in 1982, works as a director and DoP for different productions. At the School of Design in Basel, Switzerland, he dedicated himself primarily to the medium of photography and went on to deepen his knowledge and hone his skills in camera work, lighting design and editing. Completing his civil service (an alternative to mandatory military service) in a home for disabled people, Giger got to know his future protagonist, the autistic Roman. From their working together developed the documentary *Eine ruhige Jacke* (2010), which among others was screened at Visions du Réel and Cinéma du Réel in Paris, and was rewarded with three special mentions of the juries. His second film *Karma Shadub* (in co-Direction with Jan Gassmann) won the Grand-Prix of the Compétition internationale long métrage at Visions du Réel 2013. As Director of Photography, Ramòn Giger filmed, among others, *Mir fehlen manchmal die Worte* from Edgar Hagen, *El tiempo nublado* from Arami Ullon, Prix Regard Neuf at Visions du Réel 2014, and *OFF BEAT* from Jan Gassmann, which had its world premiere at 2011 edition of the Berlinale. In 2012 *OFF BEAT* was nominated for Best Camera for the Swiss Filmprize.

Ramòn Giger lives and works in Basel.



**REBECCA HOUZEL**

Rebecca Houzel développe au sein de Petit à Petit une activité de production tournée vers l'international, avec un intérêt particulier pour la Russie et des pays de l'ex-Union soviétique. Elle a notamment produit *Les âmes dormantes* d'Alexander Abaturov (prix de l'Institut français, Cinéma du réel 2013 et Étoiles de la SCAM) et *Territoire de la liberté* d'Alexander Kuznetsov (Compétition internationale long métrage Visions du Réel 2014 et Prix du documentaire sur grand écran au Festival de Films d'Amiens). Russophone, elle est formatrice dans les résidences d'écriture du programme Eurasiadoc.

Elle développe et produit aujourd'hui plusieurs documentaires dont *See you in Chechnya* de Alexander Kvatashidze (primé à Locarno 2013, prix Open Doors et Arte), *180 beats par minute* de Olga Darfy, *Manuel de Libération* de Alexander Kuznetsov, qui a obtenu l'avance sur recette du CNC et *La Chambre Vide* de Jasna Krajnovic (coproduction Dérives-RTBF, Arte France).

Rebecca Houzel entwickelt im Rahmen von Petit à Petit eine auf die internationale Ebene gerichtete Produktionstätigkeit mit einem besonderen Interesse für Russland und die Länder der ehemaligen Sowjetunion. Sie produzierte unter anderem *Les âmes dormantes* von Alexander Abaturov (Preis des Institut Français, Cinéma du réel 2013 und Étoiles de la SCAM) und *Territoire de la liberté* von Alexander Kuznetsov (Compétition internationale long métrage Visions du Réel 2014 und Prix du documentaire sur grand écran bei dem Festival de Films d'Amiens). Sie beherrscht die russische Sprache und lehrt in den Autorenresidenzen des Programms Eurasiadoc.

Sie entwickelt und produziert gegenwärtig mehrere Dokumentarfilme, darunter *See you in Chechnya* von Alexander Kvatashidze (ausgezeichnet in Locarno 2013, Open-Doors- und Arte-Preis), *180 beats par minute* von Olga Darfy, *Manuel de Libération* von Alexander Kuznetsov, der vom CNC einen Vorschuss auf Einspielergebnisse erhalten hat, sowie *La Chambre Vide* von Jasna Krajnovic (Coproduktion Dérives-RTBF, Arte France).

With Petit à Petit, Rebecca Houzel develops internationally focused production activities, with a particular interest in Russia and the countries of the former Soviet Union. Among other films, she produced *Les âmes dormantes* by Alexander Abaturov (the French Institute prize at the 2013 Cinéma du Réel / the Étoiles de la SCAM) and *Territoire de la liberté* by Alexander Kuznetsov (Compétition internationale long métrage Visions du Réel 2014 / Prix du documentaire sur grand écran at the Amiens Film Festival). A Russian speaker, she is an instructor at the writing residencies of the Eurasiadoc programme. She is now developing and producing several documentaries, including *See you in Chechnya* by Alexander Kvatashidze (winning both the Open Doors and the Arte prizes at Locarno 2013), *180 beats par minute* by Olga Darfy, *Manuel de Libération* by Alexander Kuznetsov, which obtained advance funding from the CNC, and *La Chambre Vide* by Jasna Krajnovic (a Dérives-RTBF and Arte France coproduction).



### CHARLOTTE SELB

Née à Strasbourg en 1980, Charlotte Selb y étudie l'anglais avant de déménager à Montréal, où elle obtient une maîtrise en études cinématographiques à l'Université Concordia. Elle rejoint l'équipe des RIDM (Rencontres internationales du documentaire de Montréal) en 2003, où elle occupe le poste de coordonnatrice de la programmation, puis de directrice de la programmation depuis 2010. Elle a collaboré à d'autres événements cinématographiques québécois, dont Vues d'Afrique, le FIFA, le Festival du Nouveau Cinéma et les Prix Génie et Gémeaux. Programmatrice invitée aux festivals DOXA à Vancouver et DOK.fest Munich, elle a également siégé sur des jurys internationaux à DOK.fest, Cinéma du Réel à Paris et Fantasia à Montréal. Elle fait partie du comité de mise en nomination des Cinema Eye Honors, qui récompensent le talent et l'innovation en documentaire à l'international.

Charlotte Selb, 1980 in Strassburg geboren, studierte dort zunächst Englisch und zog später nach Montréal, wo sie ihr Filmstudium an der Concordia Universität mit einem Master abschliesst. 2003 wird sie ein Mitglied des RIDM-Teams (Rencontres internationales du documentaire de Montréal), wo sie erst als Programm-Koordinatorin, ab 2010 als Programmleiterin tätig ist. Sie hat ebenfalls an anderen Filmveranstaltungen in Quebec mitgearbeitet, etwa Vues d'Afrique, FIFA, Festival du Nouveau Cinéma und den Génie- und Gémeaux-Preisen. Sie wurde als Gast-Programmgestalterin auf das DOXA in Vancouver und das DOK.fest Munich eingeladen und war auf dem DOK.fest, Cinéma du Réel in Paris und Fantasia in Montréal Mitglied der internationalen Jury. Sie ist Mitglied des Nominierungsausschusses für Cinema Eye Honors, mit denen auf internationaler Ebene Talent und Innovation im Dokumentarfilm ausgezeichnet werden.

Born in 1980 in Strasbourg, Charlotte Selb studied English there before moving to Montreal, where she obtained a Master's degree in Film Studies at Concordia University. In 2003, she joined the Montreal International Documentary Festival (RIDM) team; she initially held the post of Programming Coordinator and has been Director of Programming since 2010. She has worked with other film events in Quebec, including Vues d'Afrique, the International Festival of Films on Art (FIFA), the Festival du Nouveau Cinéma, the Génie and Gémeaux Awards. A guest programmer at Vancouver's DOXA festival and Munich's DOK.fest, she has also sat on the international juries at DOK.fest, Cinéma du Réel in Paris and Fantasia in Montréal. She is part of the nomination committee for the Cinema Eye Honors, which reward talent and innovation in international documentary filmmaking.





**MADS MIKKELSEN**

Né en 1981, Mads Mikkelsen est programmateur de films pour CPH:DOX (Festival international du film documentaire de Copenhague) depuis 2008. Il a suivi des études de cinéma à l'université de Copenhague et de Stockholm et s'est offert une parenthèse en travaillant comme assistant au sein de la Film-Makers' Cooperative de New York. Outre la programmation pour CPH:DOX, il est programmateur adjoint de l'Institut danois du film / Cinémathèque, a dirigé plusieurs ciné-clubs et contribue à de nombreuses revues de cinéma nationales et internationales.

Mads Mikkelsen, Jahrgang 1981, ist seit 2008 Filmprogrammierer für das CPH:DOX (Copenhagen International Documentary Film Festival). Er hat Film an den Universitäten Kopenhagen und Stockholm studiert und eine Zeitlang als Assistent bei der Film-Makers' Cooperative in New York gearbeitet. Neben der Programmgestaltung für CPH:DOX ist er Co-Programmierer für das Danish Film Institute / Cinematheque; ausserdem leitete er mehrere Filmclubs und hat Beiträge in mehreren nationalen und internationalen Zeitschriften sowie Publikationen über Film veröffentlicht.

Mads Mikkelsen, born in 1981, is a film programmer at CPH:DOX (Copenhagen International Documentary Film Festival) since 2008. He has a background in film studies at the universities of Copenhagen and Stockholm, with an intermission as an assistant at the Film-Makers' Cooperative in New York. Besides programming for CPH:DOX he is an associate programmer at the Danish Film Institute / Cinematheque, as well as having run a number of film clubs and contributing to various national and international magazines and publications about film.

# JURY CINÉMA SUISSE


**DANIELA PERSICO**

Daniela Persico est programmatrice et critique de cinéma. Elle est directrice de la sélection du Festival des réalisateurs (Milan) et curatrice de *L'immagine e la parola*, spin-off du Festival international du film de Locarno. Elle est également fondatrice et rédactrice en chef du magazine trimestriel en ligne Filmidee et publie des articles sur le cinéma dans le journal suisse Giornale del Popolo. Elle a écrit plusieurs essais pour différents ouvrages collectifs et édité des livres sur l'œuvre de Claire Simon (2008), de Wang Bing (2010) et d'Emmanuel Carrère (2014). En 2009, elle a réalisé le moyen métrage *Et mondana ordinare* et a travaillé en 2012 en tant qu'assistante-réalisatrice pour *Tutto parla di te* d'Alina Marazzi.

Daniela Persico ist Filmprogrammiererin und Filmkritikerin. Sie leitet die Selektion des Filmmaker Festivals (Mailand) und ist Kuratorin für *L'immagine e la parola*, dem Spin-off des Filmfestivals von Locarno. Sie ist die Gründerin und Chefredakteurin des vierteljährlichen Online-Magazins Filmidee und schreibt für die Schweizer Zeitung Giornale del Popolo über Filme. Sie schrieb Essays für diverse Sammelbänder und gab Bücher über die Werke von Claire Simon (2008), Wang Bing (2010) und Emmanuel Carrère (2014) heraus. 2009 führte sie Regie für den mittellangen Film *Et mondana ordinare*; 2012 arbeitete sie als Regieassistentin für *Tutto parla di te* von Alina Marazzi.

Daniela Persico is a programmer and film critic. She's head of selection for Filmmaker Festival (Milano) and is the curator for *L'immagine e la parola*, spin-off of the Festival del Film Locarno. She's founder and editor in chief of the online quarterly Filmidee and she writes on film for the Swiss newspaper Giornale del Popolo. She wrote essays for various collective books and edited books on the work of Claire Simon (2008), Wang Bing (2010) and Emmanuel Carrère (2014). In 2009 she directed the medium-length *Et mondana ordinare* and in 2012 she worked as assistant director on *Tutto parla di te* by Alina Marazzi.



**ULLA SIMONEN**

Ulla Simonen est directrice artistique de DocPoint – Festival du film documentaire d'Helsinki, fondatrice et productrice de la société de production MADE et tutrice de Berlinale Talents et de Sources2. Elle a également travaillé en qualité de commissaire chargée des courts-métrages et des films documentaires pour le fonds national AVEK. Sa filmographie de plus de 50 titres comprend des coproductions nationales et internationales qui jouent sur la frontière entre documentaire et fiction : «La vision du réalisateur et sa mise en œuvre constituent mes plus grands centres d'intérêt».

Bon nombre de ses productions telles que *The Idle Ones* (2001) et *Finnish Blood, Swedish Heart* (2013) ont été maintes fois nominées et récompensées. Dans *Garden Lovers* (2014), l'un des derniers films d'Ulla Simonen, des couples romantiques ouvrent leur cœur alors qu'ils jardinent – le jardinage étant également l'un de ses hobbies préférés. Elle a deux enfants, est apicultrice et fervente supportrice du club de football HJK Helsinki.

Ulla Simonen ist die künstlerische Leiterin von DocPoint – Helsinki Documentary Film Festival, Gründerin und Produzentin der Produktionsgesellschaft MADE und Tutorin für Berlinale Talents und Sources2. Sie war als Kommissarin für Kurz- und Dokumentarfilme im nationalen AVEK-Fonds tätig. Die über 50 Titel ihrer Filmografie umfassen einheimische und internationale Co-Produktionen, die mit der Grenze zwischen Dokumentarfilm und Fiktion spielen: «Die Vision des Filmemachers und wie diese Vision umgesetzt wird ist das, was mich am meisten interessiert». Viele ihrer Produktionen, etwa *The Idle Ones* (2001) und *Finnish Blood, Swedish Heart* (2013), wurden mehrfach nominiert und ausgezeichnet. In *Garden Lovers* (2014), der zu Simonens jüngsten Filmen zählt, öffnen romantische Paare einander beim Gärtnern die Herzen – ein Hobby, dem auch sie gerne nachgeht. Ausserdem ist sie Mutter von zwei Kindern, Imkerin und ein leidenschaftlicher Fan des HJK (Fussballclub Helsinki).

Ulla Simonen is the artistic director of DocPoint – Helsinki Documentary Film Festival, the founder and producer of the production company MADE and tutor for Berlinale Talents and Sources2. She has also worked as the commissioner for short and documentary films in national fund AVEK. Her filmography of over 50 titles includes both domestic and international co-productions that challenge the borderline between documentary and fiction: "The film-maker's vision and how that vision is executed is what interests me the most."

Many of her productions such as *The Idle Ones* (2001) and *Finnish Blood, Swedish Heart* (2013) are multiple award nominees and winners. In *Garden Lovers* (2014), one of Simonen's newest films, romantic couples are opening their hearts to each other while gardening – which is a very dear hobby to her as well. She is also a mother of two, beekeeper and a passionate fan of HJK Helsinki football club.

# JURY INTERRELIGIEUX

# JURY PRIX BUYENS-CHAGOLL

# JURY DES JEUNES

## JURY INTERRELIGIEUX

Aida Schläpfer Al Hassani,  
Cinéaste et productrice (Suisse)

Mirela Vasadi Blasius,  
Journaliste (Roumanie)

Marc Wehrin, président de la  
Cinémathèque suisse (Suisse)

Dr. Daniel Wildmann, Historien et  
théoricien du cinéma (Royaume-Uni)

## JURY DES JEUNES

Formé d'élèves du secondaire post-  
obligatoire de Nyon et de Genève:  
Yaëlle Aeschimann, Felipe Casanova,  
Adriano Fossati, Sophie Oltramare,  
Sarah Vorms. Sous la présidence de  
Damian Sainz de la Haute Ecole d'Art et  
de Design (HEAD) – Genève.

## JURY PRIX BUYENS-CHAGOLL

Lydia Chagoll, cinéaste (Belgique)

Céline Carridroit, cinéaste (Suisse)

Emilie Bujès, programmatrice  
(France/Suisse)

## INTERRELIGIÖSE JURY

Aida Schläpfer Al Hassani,  
Filmemacherin und Produzentin  
(Schweiz)

Mirela Vasadi Blasius, Journalistin  
(Rumänien)

Marc Wehrin, Präsident der  
Cinémathèque suisse (Schweiz)

Dr. Daniel Wildmann, Filmhistoriker und  
-Theoretiker (Grossbritannien)

## JUGEND-JURY

Sie setzt sich aus Schülern der  
nachobligatorischen Ausbildung aus  
Nyon und Genf zusammen: Yaëlle  
Aeschimann, Felipe Casanova, Adriano  
Fossati, Sophie Oltramare, Sarah  
Vorms. Unter Vorsitz von Damian Sainz  
von der Haute Ecole d'Art et de Design  
(HEAD) – Genf.

## JURY PRIX BUYENS-CHAGOLL

Lydia Chagoll, Filmemacherin (Belgien)

Céline Carridroit, Filmemacherin  
(Schweiz)

Emilie Bujès, Programmgestalterin  
(Frankreich/Schweiz)

## INTERRELIGIOUS JURY

Aida Schläpfer Al Hassani, Filmmaker  
and producer (Switzerland)

Mirela Vasadi Blasius, Journalist  
(Romania)

Marc Wehrin, President of the  
Cinémathèque suisse (Switzerland)

Dr. Daniel Wildmann, Historian and film  
scholar (United Kingdom)

## YOUNG AUDIENCE JURY

Made up of students from post-  
compulsory secondary school in Nyon  
and Geneva: Yaëlle Aeschimann, Felipe  
Casanova, Adriano Fossati, Sophie  
Oltramare, Sarah Vorms. Under the  
Presidency of Damian Sainz, Haute  
Ecole d'Art et de Design (HEAD) –  
Geneva.

## BUYENS-CHAGOLL PRIZE JURY

Lydia Chagoll, Filmmaker (Belgium)

Céline Carridroit, Filmmaker  
(Switzerland)

Emilie Bujès, Programmer  
(France/Switzerland)

# PRIX BUYENS-CHAGOLL

## FILMS EN LICE POUR LE PRIX BUYENS-CHAGOLL

### ANTHILL

Vladimir Loginov

### ARLETTE. MUT IST EIN MUSKEL

Florian Hoffmann

### AU CRÉPUSCULE D'UNE VIE

Sylvain Biegeleisen

### GROZNY BLUES

Nicola Bellucci

### LA BUENA VIDA – DAS GUTE LEBEN

Jens Schanze

### LA NUIT S'ACHÈVE

Cyril Leuthy

### MADRES DE LOS DIOS

Pablo Agüero

### MAGNA GRAECIA / EUROPA IMPARI

Erwan Kerzanet, Anita Lamanna

### MEMORIA DESMEMORIADA

Dominique Dubosc

### NOSOTRAS/ELLAS

Julia Pesce

### PARQUE LENIN

Itziar Leemans, Carlos Mignon

### SECA

Maria Ramos

### SUNAA' AL-KHEYAM FI AL-QAHIRA

Kim Beamish

### SURIRE

Ivan Osnovikoff, Bettina Perut

### THE ÉRPATAK MODEL

Benny Brunner

### XUN AI

Hongfang Chai, Jian Fan

**16 FILMS PRÉSENTÉS EN PREMIÈRE MONDIALE, INTERNATIONALE OU EUROPÉENNE CONCOURENT POUR LE SESTERCE D'OR LA POSTE SUISSE POUR LE MEILLEUR LONG MÉTRAGE (CHF 20 000), LE PRIX RÉGIONYON POUR LE LONG MÉTRAGE LE PLUS INNOVANT (CHF 10 000) ET LE PRIX INTERRELIGIEUX (CHF 5000) POUR UN LONG MÉTRAGE METTANT L'ACCENT SUR DES QUESTIONS EXISTENTIELLES, SOCIALES OU SPIRITUELLES, AINSI QUE LES VALEURS HUMAINES. LES FILMS SUISSES DE LA COMPÉTITION INTERNATIONALE LONGS MÉTRAGES CONCOURENT ÉGALEMENT POUR LE SESTERCE D'ARGENT SRG SSR (CHF 15 000) POUR LE MEILLEUR LONG MÉTRAGE SUISSE ET POUR LE PRIX DU JURY SSA/SUISSIMAGE (CHF 10 000) POUR LE LONG MÉTRAGE SUISSE LE PLUS INNOVANT. UNE SÉLECTION DE FILMS DE LA SECTION EST ÉGALEMENT EN LICE POUR LE PRIX BUYENS-CHAGOLL (CHF 5000) QUI RÉCOMPENSE UNE ŒUVRE À DIMENSION HUMANISTE ÉCLAIRANT DES RÉCITS QUI DÉVELOPPENT DES VALEURS DONNANT SENS À L'AVENIR DES ÊTRES HUMAINS.**

**16 FILME PRÄSENTIERT ALS WELTPREMIEREN, INTERNATIONALE ODER EUROPÄISCHE PREMIEREN. DIESE FILME SIND IM RENNEN FÜR DEN SESTERCE D'OR DER SCHWEIZERISCHEN POST FÜR DEN BESTEN LANGFILM (CHF 20 000), DEN PREIS RÉGIONYON FÜR DEN INNOVATIVSTEN LANGFILM (CHF 10 000) UND DEN PREIS DER INTERRELIGIÖSEN JURY (CHF 5000) FÜR EINEN LANGFILM, DER EXISTENZIELLE, SOZIALE UND SPIRITUELLE FRAGEN, SOWIE MENSCHLICHE WERTE IN DEN VORDERGRUND STELLT. DIE SCHWEIZER FILME DER INTERNATIONALEN WETTBEWERBS LANGFILME KÄMPFEN EBENFALLS UM DEN SESTERCE D'ARGENT SRG SSR (CHF 15 000) FÜR DEN BESTEN SCHWEIZER FILM UND DEN PREIS DER JURY SSA/SUISSIMAGE FÜR DEN INNOVATIVSTEN SCHWEIZER FILM (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.**

**16 FILMS ARE SHOWN AS WORLD, INTERNATIONAL OR EUROPEAN PREMIÈRES. THESE FILMS ARE ELIGIBLE FOR THE SESTERCE D'OR SWISS POST FOR THE BEST FEATURE FILM (CHF 20,000), THE PRIZE RÉGIONYON FOR THE MOST INNOVATIVE FEATURE FILM (CHF 10,000) AND THE PRIZE OF THE INTERRELIGIOUS JURY (CHF 5,000) FOR A FEATURE FILM THAT SHEDS LIGHT ON EXISTENTIAL, SOCIAL OR SPIRITUAL QUESTIONS AS WELL AS HUMAN VALUES. FURTHERMORE, THE SWISS FILMS OF THE INTERNATIONAL COMPETITION FOR FEATURE LENGTH FILMS ARE ELIGIBLE FOR THE SESTERCE D'ARGENT SRG SSR (CHF 15,000) FOR THE BEST SWISS FEATURE FILM AND THE SPECIAL PRIZE OF THE JURY SSA/SUISSIMAGE (CHF 10,000) FOR THE MOST INNOVATIVE SWISS FEATURE FILM. A SELECTION OF FILMS OF THIS SECTION IS ALSO ELIGIBLE FOR THE BUYENS-CHAGOLL PRIZE (CHF 5,000) FOR A WORK OF HUMANIST DIMENSION FOCUSING ON STORIES DEVELOPING VALUES THAT CONFER MEANING TO THE FUTURE OF MANKIND.**



**COMPÉTITION  
INTERNATIONALE  
LONGS MÉTRAGES**

BASTIAN GÜNTHER

# CALIFORNIA CITY

GERMANY | 2014 | 80' | ENGLISH  
INTERNATIONAL PREMIÈRE

**PHOTOGRAPHY**

Michael Kotschi

**SOUND**

Sebastian Tesch

**EDITING**

Anne Fabini

**MUSIC**

Howe Gelb

**PRODUCTION**

Sonia Otto (INDI FILM GmbH)

**FILMOGRAPHY**

2014 California City  
2012 Houston  
2007 Autopilots  
2005 End of a Trip (sf)  
2003 Stay at Home in Summer (mlf)  
2002 Acapulco (sf)

Un homme dont on ignore le nom traverse en voiture le désert de Mojave. Sa mission : désinsectiser les piscines abandonnées par des propriétaires désormais trop fauchés pour les entretenir. La solitude est propice au monologue intérieur et ce « lonesome cowboy » contemporain partage en voix-off ses réflexions sur la vie et l'amour, tel un personnage de 'hard-boiled'. L'eau se fait de plus en plus rare, les grands espaces, abandonnés de tous, rappellent au chasseur son isolement et un chagrin d'amour. Progressivement, sous un soleil de plomb, il s'enfonce dans le désert et dans ses pensées, perdant contact avec la civilisation... Bastian Günther convoque les codes narratifs, visuels, mais aussi musicaux (avec la B.O. hypnotique du songwriter de Tucson Howe Gelb) des grands genres cinématographiques américains. Aux frontières du documentaire et de la fiction, *California City* est un essai filmique envoûtant, une quête existentielle sur fond de crise économique et de chasse aux moustiques, dans un décor – réel – de western post-apocalyptique.

Ein Mann, dessen Namen man nicht kennt, fährt im Auto durch die Mojave-Wüste. Seine Aufgabe: Die Insektenvernichtung in Swimmingpools, die von ihren finanziell klammen Besitzern nicht mehr unterhalten werden können. Einsamkeit ist ein Nährboden für Monologe und der « Lonesome Cowboy » teilt gleich einer Figur aus 'Hard Boiled' in Off-Stimme seine Überlegungen über Leben und Liebe. Wasser wird immer seltener und die weiten, von allen verlassenen Flächen rufen dem Jäger sein Alleinsein und einen Liebeskummer in Erinnerung. In der glühenden Sonne verliert er sich immer tiefer in der Wüste und seinen Gedanken, bis der Kontakt zur Zivilisation abreisst... Bastian Günther ruft die erzählerischen, visuellen und auch musikalischen 'Codes' (mit der hypnotischen Filmmusik des Songwriters von Tucson Howe Gelb) der grossen amerikanischen Filmgenres auf den Plan. *California City* bewegt sich an der Grenze zwischen Dokumentarfilm und Fiktion, ist aber vor allem ein betörendes filmisches Essay, eine existenzielle Suche im Kontext von Wirtschaftskrise und Jagd nach Mücken und in der realen Kulisse eines post-apokalyptischen Westerns.

A man whose name we don't know drives across the Mojave Desert. His job is to remove insects from swimming pools abandoned by owners now too broke to maintain them. The solitude is conducive to internal monologue and this contemporary lonesome cowboy shares his reflections on life and love in a voice-over, like a hard-boiled character. There is less and less water, and the large spaces, abandoned by all, remind the hunter of his isolation and the pain of a break-up. Gradually, under a blazing sun, he sinks into the desert and into his thoughts, losing contact with civilisation... Bastian Günther calls the narrative and visual codes of the great American cinematographical genres, and also those of music (with a hypnotic soundtrack by Tucson songwriter Howe Gelb). On the boundaries between documentary and fiction, *California City* is an enchanted filmic essay, an existential quest whose backdrop features the economic crisis and mosquito hunting, with a – genuine – post-apocalyptic western décor.

**CONTACT**

Joachim Kühn  
RFF – Real Fiction Filmverleih e.K.  
+49 2219522111  
info@realfictionfilme.de

PAMELA PIANEZZA





NICOLA BELLUCCI

# GROZNY BLUES

SWITZERLAND | 2015 | 100' | RUSSIAN, CHECHEN  
WORLD PREMIÈRE

Nicola Bellucci a fait des études de littérature et de philosophie. Une telle formation semble évidente lorsque l'on regarde ses films, tous imprégnés d'un profond humanisme. Déjà dans *Nel giardino dei suoni* – qui révélait par ailleurs une belle maîtrise de la composition des plans et du 'sound design' – le spectateur pouvait découvrir sa sensibilité à l'égard des êtres humains à l'épreuve du monde. Ici, son regard de cinéaste se pose sur la Tchétchénie 20 ans après la première guerre d'indépendance: un pays, déjà écrasé, gouverné aujourd'hui avec une main de fer par un président islamiste parrainé par le pouvoir russe. Grozny, sa capitale, est un lieu aussi glamour que sinistre: le centre de la ville, auparavant presque détruit, héberge des architectures hyper modernes, tandis que le port du voile et les mariages forcés restent obligatoires et que les jeunes dissidents disparaissent. Des passionnés d'un club de blues et un groupe de femmes, cinéastes et photographes engagées dans la défense des droits humains, semblent être les seuls résistants... Des témoignages poignants et du matériel d'archives d'une grande richesse font de ce film une plongée sauvage dans l'univers du Caucase.

Nicola Bellucci hat Literatur und Philosophie studiert. Dieser Bildungshintergrund scheint nur logisch, wenn man seine Filme sieht, die allesamt von tiefer Menschlichkeit durchdrungen sind. Bereits in *Nel giardino dei suoni* konnten die Zuschauer seine Sensibilität gegenüber Menschen entdecken, die sich den Bewährungsproben der Welt stellen müssen. Hier richtet sich der Blick des Filmemachers auf das Tschetschenien 20 Jahre nach dem ersten Unabhängigkeitskrieg: ein zerstörtes Land, das heute eisern von einem islamistischen Präsidenten mit der wohlwollenden Unterstützung Russlands regiert wird. Die Hauptstadt Grosny ist ebenso glamourös wie düster: im zuvor fast komplett zerstörten Stadtzentrum stehen ultramoderne Gebäude, während Verschleierung und Zwangsheirat weiterhin obligatorisch sind und junge Dissidenten verschwinden. Die einzigen Widerstandskämpfer scheinen die Fans eines Blues-Clubs und eine Gruppe Frauen – Filmemacherinnen und Fotografinnen – zu sein, die sich für die Menschenrechte einsetzen. Ergreifende Erfahrungsberichte und reichhaltiges Archivmaterial machen diesen Film zu einer wilden Tauchfahrt durch die Welt des Kaukasus.

Nicola Bellucci studied literature and philosophy. Such an education seems obvious when we watch his films, all imbued with a profound humanism. In *Nel giardino dei suoni*, which also revealed a strong mastery of shot composition and sound design, the spectator could already see his sensitivity with regard to human beings struggling with the world. Here, his filmmaker's gaze comes to rest on Chechnya, 20 years after the first war of independence: a country, already crushed, today ruled with an iron fist by an Islamist president supported by Russia. Its capital, Grozny, is a place that is as glamorous as it is sinister: the city centre, almost destroyed in the past, is home to hyper modern architecture, whereas the veil and forced marriage remain compulsory and young dissidents disappear. Enthusiasts from a blues club and a group of women filmmakers and photographers committed to defending human rights seem to be the only source of resistance... Striking eyewitness accounts and very rich archive material make this film a wild plunge into the world of the Caucasus.

**PHOTOGRAPHY**  
Simon Guy Fässler

**SOUND**  
Nicola Bellucci

**EDITING**  
Anja Bombelli

**MUSIC**  
Marcel Vaid

**PRODUCTION**  
Frank Matter (soap factory GmbH)

**COPRODUCTION**  
SRF, SSR

**FILMOGRAPHY**  
2015 Grozny Blues  
2011 Tiezzi's Boccanegra (mlf)  
2010 Nel giardino dei suoni  
2002 Onoma – Kurzfilme für Expo 02 (sf)  
2001 Do it (sf)

**CONTACT**  
Frank Matter  
soap factory GmbH  
+41 616320050  
film@soapfactory.ch  
www.soapfactory.ch

ABBAS FAHDEL

# HOMELAND (IRAQ YEAR ZERO)

IRAQ, FRANCE | 2015 | 334' | ARABIC  
WORLD PREMIÈRE

## PHOTOGRAPHY

Abbas Fahdel

## EDITING

Abbas Fahdel

## PRODUCTION

Abbas Fahdel

## FILMOGRAPHY

2015 Homeland (Iraq Year Zero)

2008 Dawn of the World

2004 We Iraqis (mlf)

2002 Back to Babylon (mlf)

Bagdad, début 2003. Dans l'attente de l'intervention de l'armée américaine, les membres d'une famille iraquienne, leurs proches et leurs amis mènent une existence presque irréelle. Face au danger imminent, la situation est étrangement calme et parfois naïvement euphorique. Le quotidien s'écoule entre les incursions des enfants dans le jardin potager des voisins, les voyages le long du Tigre, ou les promenades en ville : pour voir le tragique résultat d'un bombardement américain pendant la guerre de 1991, pour acheter des marchandises dans le bazar, pour visiter un musée décrivant les traditions du pays. Le récit s'interrompt aux premiers bombardements et reprend un an plus tard. L'atmosphère paisible s'est transformée en un chaos mortel, prélude du drame qui va toucher les protagonistes... Ce puissant roman collectif, qui a le souffle d'une saga, coule lentement, comme le fleuve qui traverse Bagdad. La tragédie et la dignité du peuple iraquien surgissent à l'écran dans des moments d'une grande intensité. Une œuvre de référence pour comprendre l'Histoire et le présent du Moyen-Orient.

Bagdad, Anfang 2003. Während sie auf den Einsatz der amerikanischen Armee warten, führen die Mitglieder einer irakischen Familie, ihre Angehörigen und Freunde eine fast unwirkliche Existenz. Angesichts der drohenden Gefahr ist die Situation seltsam ruhig und manchmal naiv euphorisch. Der Alltag vergeht mit Abstechern der Kinder in den Gemüsegarten der Nachbarn, Ausflügen an den Tigris oder Spaziergängen in der Stadt, um das tragische Ergebnis einer amerikanischen Bombardierung während des Kriegs von 1991 zu begutachten, auf dem Basar einzukaufen oder ein Museum zu besichtigen, in dem die Landestradi-tionen präsentiert werden. Bei den ersten Bombardierungen bricht die Erzählung ab und setzt ein Jahr später wieder ein. Die friedliche Atmosphäre hat sich in tödliches Chaos verwandelt, ein Vorspiel des Dramas, das die Protagonisten ereilen wird... Dieser kraftvolle kollektive Roman mit dem Atem einer Saga fließt langsam – wie der Fluss durch Bagdad. Die Tragödie und die Würde des irakischen Volkes zeichnen sich in extrem intensiven Momenten auf der Leinwand ab. Ein Referenzwerk, um die Geschichte und die Gegenwart des Mittleren Ostens zu verstehen.

Bagdad, early 2003. While awaiting the American army intervention, the members of an Iraqi family, their relations and their friends lead an almost unreal existence. In the face of imminent danger, the situation is strangely calm and sometimes naively euphoric. The day-to-day flows between the children's forays into the neighbours' vegetable garden, trips along the Tigris, or walks in town: to see the tragic results of an American bombing during the 1991 war, to buy goods in the bazar, to visit a museum describing the country's traditions. The account is interrupted by the first bombing and picks up again a year later. The peaceful atmosphere has turned into mortal chaos, a prelude to the drama that is going to affect the protagonists... This powerful collective novel gives life to a saga that flows slowly, like the river that crosses Baghdad. The tragedy and the dignity of the Iraqi people materialise on the screen in the most intense moments. A reference work for understanding the Middle East in the past and the present.



## CONTACT

Abbas Fahdel  
+33 662297117  
abbas-fahdel@wanadoo.fr

LUCIANO BARISONE



SANDER BURGER

# IK BEN ALICE

NETHERLANDS | 2014 | 76' | DUTCH

ALICE CARES

INTERNATIONAL PREMIÈRE

Alice est un 'carebot', un robot conçu pour améliorer les soins à la personne, dans son cas les soins aux personnes âgées. Créée à l'origine par Hanson Robotics pour MIRA Labs (Genève), Alice, haute de soixante centimètres, possède un visage humanoïde et est équipée d'une caméra oculaire, ainsi que d'un logiciel de reconnaissance vocale sophistiqué. Un groupe de recherche universitaire tente de découvrir comment Alice devrait parler et réagir pour pallier les effets de la solitude chez les femmes d'un certain âge. Durant plusieurs semaines, Alice rend visite à trois femmes qui ont accepté de participer à cette expérience. Le résultat surprend tout le monde, y compris assurément le spectateur. *Her* de Spike Jonze ne semble pas si loin, comme d'ailleurs les personnages et les situations de la série suédoise populaire de science-fiction *Real Humans*. Un aperçu déroutant du point de vue moral et particulièrement touchant d'un avenir proche où humains et machines interagissent quotidiennement.

Alice ist ein «carebot», ein Roboter, der dazu entwickelt wurde, sich um Menschen – in diesem Fall um ältere Leute – zu kümmern. Alice, ursprünglich von Hanson Robotics für MIRA Labs (Genf) kreiert, ist 60 Zentimeter gross und hat ein humanoïdes Gesicht. In ihren Augen ist eine Kamera eingebaut und sie ist mit einer hochmodernen Stimmerkennungssoftware ausgestattet. Eine universitäre Forschungsgruppe versucht herauszufinden, in welchem Umfang Alice sprechen und reagieren sollte, um die Folgen der Einsamkeit bei älteren Frauen abzufedern. Über mehrere Wochen hinweg besucht Alice drei Frauen, die der Teilnahme an dem Experiment zugestimmt haben. Das Ergebnis ist für alle Beteiligten überraschend, definitiv auch für den Zuschauer. Plötzlich scheinen weder *Her* von Spike Jonze noch die Charaktere und Situationen aus der erfolgreichen schwedischen Science-Fiction-Serie *Real Humans* weit weg zu sein. Ein moralisch anspruchsvoller und auf seltsame Weise bewegender Blick in die nahe Zukunft der alltäglichen Interaktion zwischen Mensch und Maschine.

Alice is a "carebot", a robot designed to take care of people, in this case elderly people. Originally created by Hanson Robotics for MIRA Labs (Geneva), Alice is 60 centimeters tall with a humanoid face, a camera in her eyes and is provided with advanced voice-recognition software. A university research group tries to discover how Alice should talk and react to stem the effects of loneliness on elderly women. Over several weeks Alice visits three women who accepted to take part in the experiment. The outcome is surprising, for all involved and definitely for the viewer as well. Spike Jonze's *Her* suddenly doesn't seem so far in time, nor the characters and situations of the successful Swedish science fiction/drama *Real Humans*. A morally challenging and peculiarly moving glimpse into a near future of everyday human-machine interaction.

**PHOTOGRAPHY**  
Sal Kroonenberg

**SOUND**  
Taco Drijfhout, Gideon Bijlsma,  
Hein Verhoeven

**EDITING**  
Manuel Rombley

**MUSIC**  
Jeroen Arts

**PRODUCTION**  
Janneke Doolaard (KeyDocs)

**FILMOGRAPHY**  
2015 Alice Cares  
2013 A Second Chance (mlf)  
2012 Wil (sf)  
2010 Hunting & Sons  
2008 Roes (sf)  
2006 Olivier etc.  
2005 Panman, Rhythm of the Palms  
2004 Koen! (sf)  
2003 Piska Fresku (sf)  
2003 Our Waterloo (mlf)

**CONTACT**  
Kaisa Kriek  
KeyDocs  
+31 356773561  
kaisa.kriek@npo.nl  
www.nposales.com

PAOLO MORETTI

STEFAN SCHWIETERT

# IMAGINE WAKING UP TOMORROW AND ALL MUSIC HAS DISAPPEARED

SWITZERLAND, GERMANY | 2015 | 84' | ENGLISH

WORLD PREMIÈRE

**PHOTOGRAPHY**

Adrian Stähli

**SOUND**

Dieter Meyer, Jean-Pierre Gerth

**EDITING**Frank Brummundt,  
Florian Miosge**MUSIC**

Jan Tillmann Schade

**PRODUCTION**Cornelia Seitler, Brigitte Hofer  
(maximage GmbH),  
Helge Albers (Flying Moon)**COPRODUCTION**

SRF, SSR

**FILMOGRAPHY**

- 2015 *Imagine Waking Up  
Tomorrow and All Music  
Has Disappeared*  
2012 *Balkan Melodie*  
2007 *Echoes of Home*  
2007 *Big Band Poesie (mlf)*  
2004 *Accordion Tribe*  
2004 *Schwarze Madonna (mlf)*  
2003 *Das Alphorn – Musik der  
Alpen*  
2001 *Liebeslieder*  
2000 *El Acordeón del Diablo*  
2000 *Voyage Oriental – The  
George Gruntz Concert  
Jazz Band in Turkey  
– Special Guest Burhan  
Ocal (mlf)*  
1998 *Im Warteraum Gottes*

**CONTACT**Cornelia Seitler  
maximage GmbH  
+41 442748866  
cseitler@maximage.ch

Bill Drummond est un héros culturel unique. Instigateur de la scène punk de Liverpool à l'origine de groupes aussi influents que The Teardrop Explodes ou Echo and the Bunnymen, il a été également chanteur de Big in Japan avant de devenir très célèbre avec The KLF, et la star de la pop la plus improbable et médiatisée en brûlant un million de livres sterling. Des années après son acte de guérilla très controversé, Drummond est de retour. Alors que les modes de consommation de musique ont radicalement changé; que se passerait-il si cette dernière disparaissait de la surface de la Terre? Serait-il possible de la faire renaître? Comment? Stefan Schwietert suit de près Drummond alors qu'il demande à des personnes de tous horizons de chanter ou de fredonner un air qui n'existe pas... encore. Ce projet, baptisé The 17, est un véritable complot contre-culturel. Peut-être la seule façon de protéger la musique de la cupidité des entreprises. Dernière victoire de la pop? La seule façon de le savoir est de participer à The 17. Mais qui se cache derrière The 17?

Bill Drummond ist ein einzigartiger Held des kulturellen Lebens. Einst Triebfeder der Liverpools Punkszene, der so grosse und einflussreiche Bands wie The Teardrop Explodes und Echo and the Bunnymen mitgründete, war er der Frontmann von Big in Japan, bevor er mit The KLF den Durchbruch schaffte und mit der Verbrennung von einer Million Pfund zum unwahrscheinlichsten und berüchtigtsten Popstar aller Zeiten wurde. Jahre nach diesem berühmten Guerilla-Akt kommt Drummond ein weiteres Mal zurück. Der Musikkonsum hat einen dramatischen Wandel durchlaufen. Was würde mit der Welt geschehen, verliesse die Musik plötzlich den Planeten? Könnte man sie zurückbringen? Wie? Stefan Schwietert bleibt Drummond auf den Fersen, während dieser mit den unterschiedlichsten Menschen in Kontakt tritt und sie bittet, zu einer Melodie, die es (noch) nicht gibt, zu singen oder zu summen. Dieses unter dem Namen The 17 bekannte Projekt ist eine gegenkulturelle Verschwörung. Vielleicht die einzige Art, die Musik vor der Gier der Unternehmen zu schützen. Der letzte Aufschrei der Popmusik? Herausfinden wird das nur, wer Teil von The 17 ist. Aber was und wer sind die 17?

Bill Drummond is a unique cultural hero. Prime mover of the Liverpool punk scene that spawned bands as huge and influential as The Teardrop Explodes and Echo and the Bunnymen, he has fronted also Big in Japan before hitting big time with The KLF and becoming the most unlikely and the most infamous of all pop-stars by burning a million pounds. Years after his most notorious guerrilla act, Drummond comes back once again. While the consumption of music has dramatically changed what would happen to the world if one day all music simply disappeared from the planet? Would it be possible to bring it back? How? Stefan Schwietert follows Drummond closely as he engages with different people from all walks of life asking them to sing or to hum a tune that does not exist... yet. This project, known as The 17, is a counter-cultural conspiracy. Maybe the only way to protect music from corporate greed. Pop music's last hurrah? The only way to know it is to be part of The 17. But what and who are the 17?



VLADIMIR TODOROVIC

# KRS

FRANCE, SERBIA | 2015 | 80' | SERBIAN, ENGLISH

**KARST**

WORLD PREMIÈRE

Un ambitieux diplomate italien choisit un terrain karstique inaccessible au Monténégro comme endroit parfait pour bâtir la maison de ses rêves. Il engage un architecte et une famille de maçons locaux. Tandis que le diplomate s'approprie l'environnement, ils apprennent à travailler ensemble et à coexister en dépit d'évidentes différences culturelles. Du lancement du projet à son achèvement, les hommes et le paysage se dévoilent peu à peu. Vladimir Todorovic (*The Lightness of a Stone*, VdR 2013) relate avant tout l'histoire d'une invasion. Un corps étranger entre dans un merveilleux paysage hors du temps; un choc des cultures entre le propriétaire étranger et «ses» ouvriers locaux s'amorce. Mais le choc est non violent, et le ton du film n'est ni amer ni sarcastique vis-à-vis de ce «riche envahisseur». À la fois puissant et doux, ambitieux et modeste, *Karst* est un film sur les différences sociales. Pur récit d'observation au premier abord, il cache subtilement une deuxième strate profonde et dense, qui confère à cette apparente «petite» histoire une dimension socio-politique considérable.

Ein ehrgeiziger italienischer Diplomat wählt eine unerreichbare Karstlandschaft in Montenegro, um sein Traumhaus zu bauen. Er heuert einen Architekten und eine lokale Steinmetz-Familie an. Während er diese Umgebung zähmt, lernen sie, trotz augenscheinlicher kultureller Unterschiede, zusammenzuarbeiten und zu funktionieren. Vom Baubeginn bis zur Fertigstellung offenbaren sich Landschaft und Menschen schrittweise. Vladimir Todorovic (*The Lightness of a Stone*, VdR 2013) erzählt die Geschichte einer Invasion. Ein Fremdkörper dringt in eine schöne und zeitlose Landschaft ein und Kulturen, die des fremden Besitzers und die «seiner» einheimischen Arbeitskräfte, prallen aufeinander. Doch der Zusammenprall ist nicht brutal, und der Ton des Films gegenüber diesem «reichen Eindringling» ist weder bitter noch sarkastisch. *Karst*, zugleich stark und sanft, ehrgeizig und bescheiden, handelt von sozialen Unterschieden. Subtil verbirgt die scheinbar rein beobachtende Schilderung eine zweite starke, dichte Schicht, die einer scheinbar «kleinen» Geschichte ein grosses soziopolitisches Ausmass verleiht.

An ambitious Italian diplomat chooses an almost inaccessible Montenegrin karst landscape as a perfect spot to build his dream house. He hires an architect and a local stonemason family. While taming this environment, they learn how to work and function together despite obvious cultural differences. From the initiation to the completion, both the landscape and its people gradually reveal themselves. Vladimir Todorovic (*The Lightness of a Stone*, VdR 2013) tells, above all, the story of an invasion. A foreign body enters into a beautiful and timeless landscape and a clash of cultures happens, between the foreign owner and "his" local workers. But the clash is non-violent, nor is the tone of the film bitter or sarcastic toward this „rich invader“. Both strong and gentle, ambitious and modest, *Karst* is a film on social differences. An apparently purely observational narration subtly hides a second powerful and dense layer, which gives to a seemingly "small" story a major socio-political magnitude.

**PHOTOGRAPHY**  
Milos Jankovic,  
Vladimir Todorovic

**EDITING**  
Seamus Haley

**MUSIC**  
Brian O'reilly

**PRODUCTION**  
Adriana Ferrarese  
(Ceresa Films)

**FILMOGRAPHY**  
2015 *Karst*  
2013 *Desappearing Landscapes*  
2013 *The Lightness of a Stone* (sf)  
2011 *Water Hands* (sf)

PABLO AGÜERO

# MADRES DE LOS DIOSES

ARGENTINA, FRANCE | 2015 | 84' | SPANISH

**MOTHERS OF THE GODS**

WORLD PREMIÈRE

**PHOTOGRAPHY**

Pablo Agüero

**SOUND**

Emiliano Biañ

**EDITING**

Sebastian Schjaer

**PRODUCTION**Matias Tamborenea (Gora Films),  
Avi Amar (Floréal Films)**FILMOGRAPHY**

2015 Mothers of the Gods  
 2009 77 Doronship  
 2008 Salamandra  
 2006 First Snow (sf)  
 2005 Lejos del sol (sf)

**CONTACT**

Matias Tamborenea  
 Gora Films  
 +54 91155034160  
 matias\_tamborenea@yahoo.com.ar  
 www.gorafilms.com.ar

Avi Amar  
 Floréal Films  
 +33 6 68 17 88 27  
 avi@florealfilms.com  
 www.florealfilms.com

Samiha, mère de neuf enfants, est la première femme Sheikh de Patagonie. Maria, elle aussi à la tête d'une famille nombreuse, s'est convertie au bouddhisme après la mort de son époux. Maicoño parcourt le pays pour recueillir les traditions et les paroles des anciens Mapuches, qu'elle transforme en chansons. Estrella et Humana ont elles aussi choisi de placer la spiritualité au cœur de leur vie. Ces cinq femmes de tête décident un jour de se réunir dans un bout du monde, El Bolsón, pour y bâtir un temple œcuménique, une « arche de Noé post-moderne », pour reprendre leurs propres mots. Peu importe si leurs dieux portent des noms différents: pour elles, c'est au quotidien que se construit la spiritualité. Seule compte la beauté de ce qui sera laissé aux générations futures... Tout en filmant la Patagonie comme une terre d'accueil idéale des utopies contemporaines, Pablo Agüero tisse avec grâce et inspiration le portrait de ces figures matriarcales charismatiques, capables de réinventer un monde qui jusqu'ici ne les avait pas épargnées. Un voyage troublant.

Samiha, Mutter von neun Kindern, ist der erste weibliche Sheikh von Patagonien. Maria, die ebenfalls mehrere Kinder hat, ist nach dem Tod ihres Mannes zum Buddhismus konvertiert. Maicoño zieht durch das ganze Land, um die Überlieferungen und Worte der Mapuches zu sammeln, aus denen sie Lieder komponiert. Auch Estrella und Humana haben Spiritualität zum Zentrum ihres Lebens gemacht. Fünf starke Frauen, die eines Tages beschliessen, im abgelegenen El Bolsón gemeinsam einen ökumenischen Tempel, eine – wie sie selbst sagen – «postmoderne Arche Noah» zu bauen. Ob ihre Götter jeweils einen anderen Namen tragen, ist dabei unwichtig: Für sie ist Spiritualität etwas, das Tag für Tag entsteht. Es zählt nur die Schönheit dessen, was den nachfolgenden Generationen hinterlassen wird. Pablo Agüero filmt Patagonien als einen idealen Entfaltungsort für moderne Utopien, zeichnet aber gleichzeitig ein anmutiges, inspiriertes Porträt dieser charismatischen matriarchalischen Figuren, die fähig sind, eine Welt neu zu erfinden, die ihnen bislang nichts erspart hat. Eine aufwühlende Reise.

Samiha, who is a mother of nine children, is the first female Sheikh in Patagonia. Maria, who is also at the head of a large family, converted to Buddhism after the death of her husband. Maicoño crisscrosses the country seeking out the traditions and words of the old Mapuche, which she then turns into songs. Estrella and Humana have also chosen to put spirituality at the centre of their lives. One day, these headstrong women decide to come together at the edge of the world, El Bolsón, to build an ecumenical temple, a "postmodern Noah's ark" as they put it. It does not matter if their gods go by different names: for them spirituality is built every day. All that matters is the beauty of what will be left to future generations... Whilst filming Patagonia as an ideal safe haven for future utopias, Pablo Agüero weaves, with grace and inspiration, a portrait of these charismatic matriarchal figures who can reinvent the world that has so far not spared them. A troubling journey.

PAMELA PIANEZZA



DOMINIQUE DUBOSC

# MEMORIA DESMEMORIADA

FRANCE | 2015 | 89' | SPANISH, FRENCH

**PARAGUAY REMEMBERED**

WORLD PREMIÈRE

Invité au Paraguay pour participer à un festival, le cinéaste se plonge dans les souvenirs et commence à filmer sous cette impulsion. Un jour, à la fin des années 1960, lorsqu'il était encore un jeune anthropologue et effectuait son service militaire dans le cadre de la Coopération Française, il débarqua à Asunción. A l'époque, le pays était soumis à la terrible répression du général Stroëssner. Aujourd'hui, après une courte parenthèse démocratique, les vieux pouvoirs sont de retour. A mesure que le film avance, les événements passés, d'une grande force évocatrice, imprègnent les images du présent: l'Amérique du Sud, la politique, les dictatures, les personnes disparues, l'art, la photo, le cinéma, l'amour défilent à l'écran. Tous ces éléments se côtoient et se superposent dans le parcours à rebours du cinéaste, qui n'a de cesse d'explorer une mémoire qui lentement disparaît. «Le passé continue à revenir dans le présent, avec amour et horreur, comme dans le «réalisme magique» d'un roman de Juan Rulfo ou de Gabriel García Márquez» dit-il. Comme par magie, un souffle visionnaire anime ses images. Il nous rappelle le plaisir et la douleur de vivre.

Der Filmemacher wird zu einem Festival nach Paraguay eingeladen, taucht ein in Erinnerungen und beginnt unter diesem Impuls zu filmen. Eines Tages Ende der 1960er-Jahre, als er noch ein junger Anthropologe war und im Rahmen der 'Coopération Française' seinen Militärdienst leistete, kam er nach Asunción. Damals litt das Land unter der schrecklichen Unterdrückung durch General Stroëssner. Heute, nach einem kurzen demokratischen Exkurs, sind die alten Mächte zurück. Im Zuge des Films prägen die vergangenen Ereignisse die Bilder der Gegenwart mit grosser Aussagekraft: Südamerika, Politik, Diktaturen, verschwundene Menschen, Kunst, Fotografie, Kino und Liebe flackern über die Leinwand. Alle Elemente der Zeitreise des Filmemachers, der unablässig ein langsam verschwindendes Gedächtnis erforscht, berühren und überlagern sich. «Die Vergangenheit kommt auch weiterhin in die Gegenwart zurück, mit Liebe und Schrecken, wie im «magischen Realismus» eines Romans von Juan Rulfo oder Gabriel García Márquez», sagt er. Wie durch Magie haucht ein visionärer Atemzug diesen Bildern Leben ein und erinnert uns an die Freude und den Schmerz des Lebens.

Invited to Paraguay to take part in a festival, the filmmaker dives back into memories and begins filming on impulse. One day, at the end of the 1960s, when he was still a young anthropologist and was doing his military service within the framework of the 'Coopération Française', he arrived in Asunción. At the time, the country was subject to terrible repression by General Stroëssner. Today, after a brief democratic digression, the old powers are back. As the film advances, the events of the past, which have great evocative power, impregnate the images of the present: parading on screen are South America, politics, dictatorships, missing people, art, photography, cinema and love. All of these elements are associated and super-imposed in the reverse path of the filmmaker, who has never ceased to explore a slowly vanishing memory. "The past continues to come back to the present, with love and horror, like in the "magic realism" of a novel by Juan Rulfo or Gabriel García Márquez" he says. As if by magic, a visionary spirit animates its images. It reminds us of the joy and the pain of living.

**PHOTOGRAPHY**

Dominique Dubosc

**SOUND**

Jean-Daniel Pillault

**EDITING**Bernard Josse,  
Dominique Dubosc**PRODUCTION**

Danielle Gloag (Kinofilm)

**SELECTED FILMOGRAPHY**

- 2015 Memoria desmemoriada
- 2008 Dreamers on 125th Street (sf)
- 2008 News in Three Lines (mlf)
- 2007 The Listening Chamber (mlf)
- 2004 Palestine Remembered (mlf)
- 2002 Palestine Palestine
- 2000 Celebrations (mlf)
- 1999 Homosexuality or the Difficulty of Selfexpression
- 1993 Duane Michals (sf)
- 1992 Visiting Jonas Mekas
- 1991 Jean Rouch, First Film: 1947–1991 (sf)
- 1990 The Letter that Was Never Written (mlf)
- 1989 The Filmmaker or Novel of a Childhood (mlf)
- 1986 The School of La Neuville (mlf)
- 1984 A Short History of French Unions (mlf)
- 1981 A Passage to India
- 1979 Memories of Workers in Besançon (mlf)
- 1976 LIP or The Sense of Working Together
- 1974 The LIP Struggle Continues (mlf)

**CONTACT**Danielle Gloag  
Kinofilm  
+33 684656716  
dh5@columbia.edu

LUCIANO BARISONE

DOMINIC GAGNON

# OF THE NORTH

CANADA | 2015 | 74' | NO DIALOGUE

WORLD PREMIÈRE

**SOUND**

Dominic Gagnon, Bruno Belanger

**EDITING**

Dominic Gagnon

**PRODUCTION**

Dominic Gagnon (film 900)

**FILMOGRAPHY**

2015 *Of the North*  
 2013 *Hoax\_Canular*  
 2012 *Big Kiss Goodnight*  
 2011 *Pieces and Love All to Hell*  
 2012 *Society's Space*  
 2010 *DATA*  
 2009 *Rip in Pieces America*  
 2007 *High Speed (mlf)*  
 2005 *Blockbuster History (sf)*  
 2004 *Total Recall (sf)*  
 2004 *The Matrix (sf)*  
 2004 *The Making of a Cobra (sf)*  
 2004 *Be Loyal and Sincere (sf)*  
 2002 *ISO*  
 2000 *Du Moteur à Explosion (mlf)*  
 1998 *Anchorage (sf)*  
 1997 *Beluga Crash Blues (sf)*  
 1996 *Parapluie Bomb City (sf)*

**CONTACT**

Dominic Gagnon  
 Film 900  
 +11 5145736627  
 dg900@hotmail.com

Dans son précédent film, *Hoax\_Canular* (VdR 2014), Dominic Gagnon révélait les obsessions d'une jeunesse occidentale tentée par le nihilisme, par le biais d'un montage de vidéos amateurs publiées par des adolescents sur internet. *Of the North* étend cette méthode en subvertissant le geste canonique de Robert Flaherty, inventeur de la mise en scène documentaire : voici donc les descendants de Nanook, habitants des espaces arctiques, qui font « leur » cinéma. Appliquant son approche du septième art comme « discipline du chaos » par l'assemblage, dans une forme cohérente, de près de cinq cent heures de films postés sur YouTube par des centaines de cinéastes amateurs Inuits, Gagnon crée un « ciné-oeil » vertovien anti-exotique et rythmique, entre scènes de chasse, beuveries, plateformes pétrolières, jam sessions, exhibitionnisme, courses en motoneige... sans oublier les ours polaires. C'est toute une acculturation trash et débridée qui se donne à voir dans ce potlatch visuel et audio – à travers la langue Inuit, sorte de musique concrète irriguant toute la partition sonore – qui bat en brèche les clichés encore en vigueur sur ce peuple, trop souvent cantonné à la lisière du monde contemporain.

In seinem vorausgehenden Film *Hoax\_Canular* (VdR 2014) zog Dominic Gagnon mit Amateurvideos, die Jugendliche im Netz veröffentlicht hatten, die Obsessionen einer der Versuchung des Nihilismus ausgesetzten westlichen Jugend ans Licht. *Of the North* weitet diese Methode mit der Subversion der kanonischen Vorgehensweise Robert Flahertys, Erfinder der dokumentarischen Inszenierung, aus: Hier machen die Nachfahren Nanuks, Bewohner der Arktis, « ihr » Kino. Unter Anwendung seiner Auffassung der Filmkunst als « Disziplin des Chaos » auf die kohärente Zusammensetzung von nahezu fünfhundert Stunden Filmmaterial, das hunderte Inuit-Amateurfilmer auf YouTube gepostet haben, schafft Gagnon ein anti-exotisches, rhythmisches Wertow'sches « Kino-Auge » aus Jagdszenen, Trinkgelagen, Bohrplattformen, Jam Sessions, Exhibitionismus, Schneemobilrennen... und natürlich Eisbären. Eine zügellose Trash-Akkulturation, die in diesem Bild- und Klang-Potlatch Gestalt annimmt, der von der Inuit-Sprache wie von einer konkreten Musik untermal wird, und allen Klischees über dieses Volk den Boden entzieht, das noch zu oft an den Rand der modernen Welt verbannt wird.

In his previous film, *Hoax\_Canular* (VdR 2014), Dominic Gagnon revealed the obsessions of a western youth tempted by nihilism through a montage of amateur videos posted online by teenagers. *Of the North* extends this method by subverting the canonical gesture of Robert Flaherty, inventor of documentary mise en scène: here then are the descendants of Nanook, inhabitants of the Arctic spaces, who are making “their” own cinema. Applying his approach to the seventh art as a “discipline of chaos” by putting almost five hundred hours of films posted on YouTube by hundreds of amateur Inuit filmmakers together into a coherent form, Gagnon creates an anti-exotic and rhythmic Vertovian “Kino-Eye”, including hunting scenes, drinking sprees, oil rigs, jam sessions, exhibitionism, snowmobile races... without forgetting the polar bears. A whole form of trashy and unbridled acculturation is revealed in this visual and audio potlatch—through the Inuit language, a sort of concrete music irrigating the sound score—which takes apart the existing clichés about this people, too often confined to the borders of the contemporary world.





MARIA RAMOS  
**SECA**

BRAZIL | 2015 | 90' | PORTUGUESE  
**DROUGHT**  
 WORLD PREMIÈRE

Tel un road movie, *Seca* accompagne un camion de livraison d'eau dans le paysage brésilien de la région du Sertão, frappée par la sécheresse ; entre fiction et documentaire, le parcours du chauffeur permet de révéler les différentes strates composant la population locale, des plus pauvres aux plus aisées. Comparée ici à l'or, l'eau semble teinter par son absence la culture et l'identité des villageois persévérants, qui s'efforcent de poursuivre leurs activités quotidiennes. Maria Ramos, lauréate du Grand Prix à Visions du Réel en 2004 avec *Justiça*, livre un nouveau portrait collectif, à la juste distance, et particulièrement précis et sensible en ce qui concerne le traitement du paysage comme personnage central. La sécheresse qui véritablement confère au film sa couleur, paraît être reflétée également dans son rythme ; celui-là même qui peut-être définit les mouvements du corps subissant la chaleur. Tandis que la parole des politiciens, stérile, semble planer sur le territoire, une scène récurrente ponctue *Seca* : celle de deux hommes à la recherche d'une source qui creusent patiemment.

Gleich einem Road Movie folgt *Seca* einem Wasser transportierenden Tanklastler durch die von Dürre heimgesuchte brasilianische Landschaft der Region Sertão. Zwischen Fiktion und Dokumentation legt die Route des Fahrers die verschiedenen Schichten der örtlichen Bevölkerung offen, von den Ärmsten bis zu den Wohlhabendsten. Hier wird Wasser mit Gold verglichen, und durch sein Fehlen scheint es die Kultur und die Identität der Dorfbewohner zu beflecken, die sich beharrlich abmühen, um ihre täglichen Aktivitäten fortzusetzen. Maria Ramos, Gewinnerin des Grand Prix bei Visions du Réel 2004 mit *Justiça*, liefert ein neues kollektives Porträt mit der richtigen Distanz, das sich bei der Behandlung der Landschaft als zentrale Figur durch eine ganz besondere Genauigkeit und Sensibilität auszeichnet. Die Trockenheit, die dem Film seine Farbe gibt, scheint sich auch in seinem Rhythmus widerzuspiegeln, und vielleicht ist es dieser Rhythmus, der die Bewegungen des Körpers in der Hitze definiert. Während die sterilen Worte von Politikern über der Region zu schweben scheinen, setzt die wiederkehrende Szene von zwei geduldig nach einer Quelle grabenden Männern in *Seca* einen besonderen Akzent.

Like a road movie, *Seca* accompanies a water-delivery truck through the Brazilian landscapes of the Sertão region, plagued by drought; between fiction and documentary, the driver's trip reveals the different layers making up the local population, from the poorest to the wealthiest. Here compared to gold, water, by its absence, seems to tint the culture and identity of the tenacious villagers, who are endeavouring to live out their daily activities. Maria Ramos, who won the Grand Prix at Visions du Réel in 2004 with *Justiça*, delivers a new collective portrait, respecting the right distance, which is particularly accurate and sensitive as far as the treatment of the landscape as the main character is concerned. The drought, which really gives the film its colour, also appears to be reflected in its rhythm; that which perhaps even defines the movements of the bodies subject to heat. While the sterile words of politicians seem to soar over the lands, a recurring scene punctuates *Seca*: that of two men searching for a spring, patiently digging.

**SCREENPLAY**  
 Maria Ramos

**PHOTOGRAPHY**  
 Lucas Barbi

**SOUND**  
 Felipe Mussel, Rodrigo Maia

**EDITING**  
 Joana Collier

**PRODUCTION**  
 Maria Ramos (Nofoco Filmes)

**FILMOGRAPHY**  
 2015 *Drought*  
 2013 *Morro dos Prazeres*  
 2011 *Unexpected* (mlf)  
 2007 *Juizo*  
 2006 *Designing For Pleasure* (mf)  
 2004 *Justiça*  
 2002 *Rio, a Day in August* (mlf)  
 2000 *Desi*  
 1999 *The Secret of the Vibrato* (sf)  
 1998 *Vlinders in je buik* (mlf)  
 1996 *Two Times Home* (sf)  
 1994 *Boy and Aleid* (mlf)  
 1993 «I Think What I Want to Say Is ...» (mlf)

EMILIE BUJÈS

**CONTACT**  
 Maria Ramos  
 Nofoco Filmes  
 +55 21987492313  
 nofocofilmes@gmail.com

VLADIMIR LOGINOV

# SIPELGAPESA

ESTONIA | 2015 | 85' | ESTONIAN, RUSSIAN

**ANTHILL**

WORLD PREMIÈRE

**PHOTOGRAPHY**

Max Golomidov

**SOUND**

Jevgeni Berezovski, Juri Vagner

**EDITING**

Rufat Hasanov

**PRODUCTION**

Elina Litvinova (Allfilm Ltd.)

**FILMOGRAPHY**

2015 Anthill  
 2011 Remembering Tomorrow (m/f)  
 2009 Identity (m/f)  
 2008 Wedding for Dummies (m/f)  
 2007 Krim (sf)  
 2006 Silence (sf)

Un parallélépipède de briques rouges se dessine dans la brume de Tallinn. Une enclave russe (minorité qui représente encore un quart de la population estonienne) composée de 700 box occupés par les membres d'un «club» masculin très spécial : certains y retapent des véhicules sans âge, d'autres y ont aménagé une sorte de résidence secondaire, voire un sauna. Ce «petit monde du parking» où l'on aperçoit aussi des sans abris, s'anime sous le regard des gardiens, qui veillent au grain et tuent le temps en arrosant copieusement leurs rêveries et leurs dialogues de sourds. La caméra de Vladimir Loginov observe minutieusement le capharnaüm et l'activité qui règnent dans les box, les plans fixes composant une série de miniatures mettant en scène avec un sens achevé de l'absurde et un humour pince-sans-rire les ressorts d'une comédie humaine pétrie de micro-moments de poésie, comme cet air de violon qui résonne au-dessus d'une réalité urbaine plutôt déprimante. *Anthill*, comme son titre l'indique, c'est une «fourmilière», une île dans laquelle chacun bricole avec le réel ou sa nostalgie d'un empire disparu.

Im Nebel von Tallinn zeichnet sich ein Parallelogramm aus roten Ziegeln ab. Eine aus 700 Boxen bestehende russische Enklave (diese Minderheit macht immer noch ein Viertel der estnischen Bevölkerung aus), die einen Männer-«Club» der besonderen Art beherbergt: Die einen reparieren hier ihre undefinierbar alten Autos, andere haben sich eine Art Zweitwohnsitz oder gar eine Sauna eingerichtet. Der kleine «Parkplatzkosmos», zu dem auch Obdachlose zählen, wird unter dem Blick der Wächter lebendig, die aufpassen und die Zeit mit dem Anstossen auf ihre Träumereien und substanzlosen Dialoge totschiagen. Vladimir Loginovs Kamera beobachtet die kleinsten Bewegungen in diesem Kafarnaum und die Umtriebigkeit in den Boxen mit statischen Aufnahmen, die sich mit einem ausgeprägten Gespür für das Absurde und trockenen Humor zu einer Reihe von Miniaturen verketteten, um eine menschliche Komödie hervorzubringen, der es an Mikro-Momenten voller Poesie nicht fehlt – etwa die Klänge einer Geige, die sich über eine ansonsten eher deprimierende städtische Realität legen. *Anthill*, der «Ameisenhügel», ist eine Insel, auf der jeder mit der Realität oder seiner Nostalgie eines verlorenen Imperiums herumwerkelt.

A parallelepiped of red bricks stands tall in the fog of Tallinn. A Russian enclave (this minority still represents a quarter of the Estonian population) composed of 700 lock-up garages occupied by the Russian members of a very particular men's «club»: some of them work on their ageless vehicles, others have turned theirs into a kind of holiday home, or even a sauna. This «little carpark world» where we also find some homeless people, comes to life under the gaze of the guards, who monitor and kill time by copiously toasting their daydreams and dialogues of the deaf. Vladimir Loginov's camera meticulously observes this shambles and the activities that reign in the boxes. The static shots compose a series of miniatures that, with an accomplished sense of the absurd and a dry wit, enact the mechanisms of a human comedy full of micro-moments of poetry, such as the strains of a violin resonating over a rather depressing urban reality. This *Anthill* is an island upon which everyone tinkers with reality or their nostalgia for a lost empire.

**CONTACT**

Elina Litvinova  
 Allfilm Ltd.  
 +372 56913377  
 elina@allfilm.ee



KIM BEAMISH

# SUNAA' AL-KHEYAM FI AL-QAHIRA

AUSTRALIA | 2015 | 98' | ARABIC

**THE TENTMAKERS OF CAIRO**

WORLD PREMIÈRE

Durant plus de trois ans, nous suivons une communauté d'artisans dont le métier est resté presque inchangé depuis l'époque des pharaons. Ils s'efforcent de comprendre l'histoire récente de l'Égypte, tandis que leurs mains cousent des motifs incroyablement détaillés. Les contrastes existent non seulement dans l'imagerie, où les œuvres d'art s'opposent avec la saleté de la rue, mais aussi dans les différences sociales, le niveau de vie et les opinions politiques. La boutique est un espace de discussion libéré de la rhétorique et un lieu de transmission intergénérationnelle de savoirs intemporels; la rue des tisseurs de tentes se fait miroir d'un espace public plus vaste d'où l'on peut percevoir le trouble politique du pays et le monde extérieur: une vitrine socio-économique vitale. Une approche profondément originale et empathique de la «révolution» égyptienne, qui traite magistralement de la complexité des événements politiques majeurs, évitant soigneusement toute forme de clichés et mêlant perspectives locales et globales, dernières informations et traditions millénaires.

Über drei Jahre lang folgen wir einer Handwerkergemeinschaft, deren Zunft seit den pharaonischen Zeiten weitestgehend unverändert geblieben ist. Während sie unglaublich detaillierte Muster sticken, versuchen sie, der jüngsten ägyptischen Geschichte einen Sinn zu geben. Die Kontraste existieren nicht nur in den Bildern, in denen Kunstwerke auf den Schmutz der Strasse treffen, sondern auch in den sozialen Unterschieden, Reichtum und den politischen Ansichten. Die Werkstatt wird zu einem diskussions- und retorikfreien Raum für die Weitergabe von zeitlosem Wissen zwischen Generationen. Die Strasse der Zeltmacher wird zum Spiegel eines größeren öffentlichen Raums, in dem wir die politischen Unruhen des Landes erkennen können, und die Aussenwelt wird zu einem lebenswichtigen wirtschaftlichen und sozialen Fenster. Eine äusserst originelle und einfühlsame Herangehensweise an die ägyptische «Revolution», die sich meisterhaft mit der Komplexität grosser politischer Ereignisse auseinandersetzt, sorgfältig Klischees aller Art vermeidet und Mikro- und Makro-Perspektiven, Eilmeldungen und jahrtausendealte Traditionen nahtlos kombiniert.

For over three years we follow a community of artisans whose craft has remained largely unchanged since Pharaonic times. They try to make sense of Egypt's recent history, as their hands stitch incredibly detailed designs. Contrasts exist not only in the imagery where the art works clash with the dirt and grime of the street, but also in the social differences, wealth and political views. The shop becomes a discussion and rhetoric-free space of intergenerational transmissions of timeless knowledge; the street of the tentmakers becomes a mirror of a larger public space where we can read the country's political turmoil and the external world: a vital economic and social window. A deeply original and empathetic approach to Egypt's "revolution", which masterfully deals with the complexity of major political events, carefully avoiding any kind of clichés and seamlessly combining micro and macro perspectives, breaking news and millennial traditions.

**PHOTOGRAPHY**

Kim Beamish

**SOUND**

Andrew McGrath

**EDITING**

Kim Beamish

**MUSIC**

Joseph Tawadros

**PRODUCTION**

Kim Beamish (Non'D'Script)

**FILMOGRAPHY**

2015 The Tentmakers of Cairo

2006 Just Punishment (mlf)

**CONTACT**

Kim Beamish  
Non'D'Script  
+2 01099740771  
kim@nondscript.com  
www.nondscript.com

IVAN OSNOVIKOFF, BETTINA PERUT

# SURIRE

CHILE, GERMANY | 2015 | 80' | SPANISH  
WORLD PREMIÈRE**PHOTOGRAPHY**

Pablo Valdés

**SOUND**

Ivan Osnovikoff

**EDITING**

Ivan Osnovikoff, Bettina Perut

**PRODUCTION**Bettina Perut, Ivan Osnovikoff  
(Perut + Osnovikoff),  
Irena Taskovski (Taskovski Films),  
Dirk Manthey (Dirk Manthey Film)**FILMOGRAPHY****Ivan Osnovikoff**2015 Surire  
2011 The Death of Pinochet  
2009 News  
2006 Welcome to New York  
2004 Clever Monkey Pinochet  
2002 A Man Aside (mlf)  
2000 Martín Vargas from Chile**Bettina Perut**2015 Surire  
2011 The Death of Pinochet  
2009 News  
2006 Welcome to New York  
2004 Clever Monkey Pinochet  
2002 A Man Aside (mlf)  
2000 Martín Vargas from Chile**CONTACT**Bettina Perut & Iván Osnovikoff  
+56 962073144  
osnovikoff@gmail.com  
perutosnovikoff.com

Le Salar de Surire est une réserve naturelle chilienne, située sur un plateau andin à 4300 mètres d'altitude, entourée de hautes montagnes et surplombée par un volcan. Ce paysage d'une incroyable beauté, qui appartient au territoire ancestral de la culture Aymara, héberge un lac salé accueillant lui-même flamants roses, lamas en liberté, sources d'eau thermale. Il y a bien sûr aussi les rares personnes qui ont choisi d'y vivre, dans une certaine solitude et malgré les conditions de vie extrêmes : une femme nonagénaire, de vieux bergers, un jeune apprenti... Mais ce lieu, bien qu'il ait été classé au patrimoine de l'humanité par l'Unesco, est sérieusement menacé par l'industrie minière, qui exploite intensivement le gisement de borax caché dans le sous-sol, produisant des dommages irréparables pour l'environnement. Avec un film d'observation formellement singulier, basé sur l'usage de focales très différentes qui cadrent corps et espaces de près ou de très loin, les deux cinéastes instaurent un climat visuel suspendu, qui parvient progressivement à capter l'esprit du lieu, et un rapport éternel entre la nature, le temps et les hommes.

Der Salar de Surire ist ein chilenisches Naturschutzgebiet auf einem Andenplateau in 4300 Metern Höhe, umgeben von hohen Bergen und überragt von einem Vulkan. In dieser unglaublich schönen Landschaft auf dem ehemaligen Gebiet der Aymara gibt es einen Salzsee, an dem sich Rosaflamingos und wildlebende Lamas tummeln und Thermalwasserquellen sprudeln. Und selbstverständlich gibt es auch die eine oder andere Person, die beschlossen hat, hier in gewisser Einsamkeit zu leben, trotz der extremen Lebensbedingungen: eine neunzigjährige Frau, alte Hirten, ein junger Lehrling... Doch obwohl der Ort von der UNESCO ins WeltNaturerbe erhoben wurde, ist er durch die Bergbauindustrie stark bedroht, die hier intensiv unter der Erde versteckte Borax-Vorkommen abbaut und irreparable Umweltschäden anrichtet. Mit einem formal einmaligen, beobachtenden Film, der auf der Verwendung von sehr unterschiedlichen Brennweiten basiert, die Körper und Räume aus der Nähe oder aus weiter Ferne erfassen, sorgen die beiden Filmemacher für ein visuell angespanntes Klima, das den Geist des Ortes und eine ewige Beziehung zwischen Natur, Zeit und Menschen schrittweise einfängt.

The Salar de Surire is a Chilean nature reserve, located on a plain in the Andes, 4300 metres above sea level, surrounded by high mountains and overlooked by a volcano. This incredibly beautiful landscape, which belongs to the ancestral lands of the Aymara culture, is home to a salt lake that brings together pink flamingos, wild lamas and thermal springs. There are of course a few people who have decided to live here, in a certain solitude and despite the extreme living conditions: a woman in her nineties, old shepherds, a young apprentice... But this place, although listed as a UNESCO "world heritage" site, is seriously threatened by the mining industry, which is intensively exploiting the borax deposit hidden in the subsoil, causing irreparable damage to the environment. In a formally singular observational film, based on the use of very different focal distances framing people and spaces from close up or from very far away, the two filmmakers establish a suspended visual climate, which gradually succeeds in capturing the spirit of the place, and an eternal relationship between nature, time and men.

LUCIANO BARISONE



BENNY BRUNNER

# THE ÉRPATAK MODEL

NETHERLANDS | 2015 | 76' | HUNGARIAN  
WORLD PREMIÈRE

Érpatak est un village hongrois peuplé de 1750 âmes, sur lesquelles Mihály Zoltan Orosz exerce son magistère costumé. En 2008, cet Ubu provincial y a introduit un modèle social « anti-libéral » et centré sur le « culte de l'ordre », qui distingue les « constructeurs », attachés au respect des normes, des « destructeurs » – au hasard les militants des droits de l'homme. Pour faire partie des heureux élus du nouveau « modèle », les chômeurs doivent effectuer de pénibles travaux d'intérêt général, payés 150 euros mensuels, voir leur alcoolémie régulièrement contrôlée par les « rangers », une milice municipale qui n'hésite pas, non plus, à signaler à la police les Tziganes en maraude de bois de chauffe dans les environs. Benny Brunner suit en cinéma direct les protagonistes de ce laboratoire « paradisiaque », géré par un inquiétant histrion, qui aime rien moins que les uniformes paramilitaires et l'hymne national allemand de l'entre-deux guerres (interdit outre-Rhin). *The Érpatak Model* est une « lettre persane » envoyée depuis la Hongrie d'Orban, qui analyse froidement les rouages d'un populisme brutal, comme horizon possible de l'aboulie politique sévissant aujourd'hui sur le Vieux Continent.

Érpatak ist ein ungarisches Dorf mit 1750 Einwohnern, über die Mihály Zoltan Orosz seine Macht ausübt. 2008 führte dieser Ubu der Provinz dort ein « anti-liberales » soziales Modell ein, das auf den « Kult der Ordnung » konzentriert ist, der zwischen normliebenden « Erbauern », und den « Zerstörern » – bevorzugt Menschenrechtsaktivisten – unterscheidet. Um Teil der Auserwählten des neuen « Modells » zu sein, müssen die Arbeitslosen für 150 Euro im Monat schwere gemeinnützige Arbeit leisten und ihren Alkoholspiegel regelmässig von « Rangern » kontrollieren lassen – diese Gemeindemiliz meldet der Polizei auch gerne Zigeuner, die in der Umgebung Brennholz sammeln. Benny Brunner folgt in Direct Cinema den Protagonisten dieses « paradisischen » Laboratoriums unter der Fuchtel eines beunruhigenden Possenreissers, der nichts mehr liebt als paramilitärische Uniformen und die (rechts des Rheins) verbotene deutsche Nationalhymne der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen. *The Érpatak Model* ist ein aus dem Ungarn Orbans gesendeter « persischer Brief », der die Mechanismen eines brutalen Populismus als mögliche Perspektive der heute in Europa grassierenden politischen Entschlusslosigkeit analysiert.

Érpatak is a Hungarian village peopled by 1,750 souls, over whom Mihály Zoltan Orosz exercises his suited authority. In 2008, this provincial Ubu introduced an « anti-liberal » social model focused on the « worship of order », which distinguishes the « builders », committed to the respect of norms, from the « destroyers » – by chance, human rights militants. To join the lucky ones chosen by the new « model », the unemployed must perform difficult community service work for 150 euros per month, and have their blood alcohol level checked regularly by the « rangers », a municipal militia that also has no hesitation in informing the police of the Romany pilfering firewood in the area. In direct cinema, Benny Brunner follows the protagonists of this « paradisiacal » laboratory, run by a disturbing histrion, who likes nothing better than paramilitary uniforms and the German national anthem of the interwar period (banned in Germany). *The Érpatak Model* is a « Persian Letter » sent from Orban's Hungary, coldly analysing the apparatus of brutal populism as a potential future of the political aboulia besetting today's Europe.

**PHOTOGRAPHY**  
Benny Brunner

**EDITING**  
Noemi Mehrli

**PRODUCTION**  
Benny Brunner  
(2911 Foundation)

**FILMOGRAPHY**  
2015 *The Érpatak Model*  
2012 *The Great Book Robbery* (mif)  
2009 *State of Suspension*  
2005 *The Concrete Curtain*  
2003 *The Wall* (mif)  
2003 *The Lobby* (sf)  
2002 *It is No Dream* (mif)  
2002 *The Children of Abraham and Sophi*  
2001 *Kosher Friendly* (sf)  
2000 *Blood Money* (mif)  
1997 *Al-Nakba* (mif)  
1996 *The Avengers* (sf)  
1995 *The Seventh Million* (2x55 min.)  
1992 *Cauchemar* (mif)  
1991 *A Philosopher For All Seasons* (mif)  
1990 *Romania, The Taming of the Intellectuals* (mif)

**CONTACT**  
Jan Rofekamp  
Films Transit International Inc.  
+15148443358  
janrofekamp@filmtransit.com

EMMANUEL CHICON

MICHAEL MADSEN

# THE VISIT

DENMARK, AUSTRIA, IRELAND, FINLAND, NORWAY

2015 | 83' | ENGLISH

EUROPEAN PREMIÈRE

**PHOTOGRAPHY**

Heikki Färm

**SOUND**Peter Albrechtsen,  
Øivind Weingaarde**EDITING**

Stefan Sundlöf, Nathan Nugent

**PRODUCTION**Lise Lense-Møller  
(Magic Hour Films)**FILMOGRAPHY**

- 2015 The Visit
- 2013 Cathedrals Of Culture:  
Halden Prison (3D) (sf)
- 2013 Documentary Concert#2  
(mlf)
- 2011 The Average Of The  
Average (mlf)
- 2010 Into Eternity. A Film for the  
Future
- 2005 To Damascus (sf)
- 2003 Celestial Night: A Film on  
Visibility (mlf)

Un événement encore inédit: la rencontre entre l'homme et une forme de vie intelligente venue de l'espace. Avec l'aide du Bureau des affaires spatiales de l'ONU et d'experts des principales agences spatiales, le film explore l'hypothèse d'un premier contact. Un voyage au-delà d'une perspective terrestre, révélant les peurs, les espoirs et les rites d'une espèce contrainte à faire face à une autre forme de vie ainsi qu'à sa propre image. Comme dans *Into Eternity* (VdR 2012), une enquête sur un projet de dépôt de déchets nucléaires éternel, Michael Madsen nous projette dans un avenir possible. Mais il ne s'agit à nouveau pas de science-fiction, car Madsen se concentre sur les réactions institutionnelles plutôt que sur des réponses subjectives face à ce scénario très crédible – voire réaliste. Des scientifiques, l'armée et des représentants gouvernementaux examinent les réactions, les conséquences et les implications d'un débarquement extraterrestre sur Terre. Le subtil dispositif de Madsen déplace sans cesse le sujet du film; l'arrivée possible d'extraterrestres pourrait bien être une occasion de (re)définir l'humain.

Ein Ereignis, das noch nie stattgefunden hat: die erste Begegnung des Menschen mit intelligentem Leben aus dem Weltall. Mit der Hilfe des UN-Büros für Weltraumfragen und Experten aus führenden Weltraumagenturen untersucht der Film das Szenario eines ersten Kontakts. Eine Reise jenseits der irdischen Perspektive, welche die Ängste, Hoffnungen und Rituale einer Spezies offenlegt, die sich mit ausserirdischen Lebensformen und dem eigenen Selbstbild auseinandersetzen muss. Wie in *Into Eternity* (VdR 2012), einer Untersuchung zu der geplanten ewigen Existenz eines Atommüllendlagers, projiziert uns Michael Madsen in eine unbestimmte mögliche Zukunft. Aber auch hier haben wir es nicht mit Science Fiction zu tun, denn Madsen legt den Fokus auf die institutionellen statt auf die subjektiven Antworten auf ein perfekt glaubwürdiges Szenario. Wissenschaftler, Armee und Regierungsvertreter untersuchen die tatsächlichen Reaktionen, Folgen und Implikationen der Ankunft von Ausserirdischen. Der von Madsen erschaffene subtile Apparat verschiebt das tatsächliche Thema des Films ständig, während die mögliche Ankunft von Ausserirdischen zu einer Gelegenheit werden könnte, die Menschen (neu) zu definieren.

An event that has never taken place: man's first encounter with intelligent life from space. With the help of the UN Office for Outer Space Affairs and experts from leading space agencies, the film explores a first contact scenario. A journey beyond a terrestrial perspective, revealing the fears, hopes and rituals of a species forced to confront both alien life forms and its own self image. As in *Into Eternity* (VdR 2012), an investigation on the intended eternal existence of a nuclear waste depository, Michael Madsen projects us into an undetermined possible future. But once again we are not into science fiction, as Madsen focuses on the institutional rather than the subjective responses to a perfectly believable – not to say realistic – scenario. Scientists, the army and government officials examine which would be the actual reactions, consequences and implications of an extraterrestrial arrival on Earth. The subtle device Madsen builds constantly moves the actual subject of the film, as the possible arrival of the aliens could just become an opportunity to (re)define humans.

**CONTACT**Youn Ji  
Autlook Filmsales  
+43 720346934  
youn@autlookfilms.com  
www.autlookfilms.com

PAOLO MORETTI



*Manufacturing Romance* jette un regard intime sur les dilemmes émotionnels et sociaux de deux couples de jeunes travailleurs migrants de Shenzhen, une ville manufacturière près de Hong Kong. En les suivant dans tous les sacrifices consentis pour s'offrir une vie décente, le film se concentre sur un décalage générationnel crucial. *Manufacturing Romance* montre comment la mondialisation touche au concept du mariage, et ainsi à la structure de la nouvelle famille chinoise. Les deux réalisateurs observent le lourd fardeau porté par les couples, tiraillés entre leur éducation rurale, le poids des traditions et la quête d'une vie meilleure dans les usines modernes des villes postmodernes chinoises. Tourné et cadré avec le plus grand soin, le film rend compte des choix et des contradictions de jeunes évoluant entre présent globalisé et passé traditionnel. *Manufacturing Romance* capture un moment majeur de l'évolution historique de la Chine contemporaine, toujours à la croisée des chemins entre communisme et capitalisme, jadis ennemis jurés.

*Manufacturing Romance* erzählt vom emotionalen und sozialen Dilemma, mit dem zwei junge Migrantenpaare, die in der Fabrikationsstadt Shenzhen in der Nähe von Hongkong arbeiten, konfrontiert sind. Der Film verfolgt, welche Anstrengungen sie leisten, um ein akzeptables Einkommen zu erreichen, und konzentriert sich dabei auf einen erfolgten Generationswechsel. *Manufacturing Romance* zeigt, in welchem Ausmass der Globalisierungstrend das Konzept der Ehe und somit auch die Struktur der neuen chinesischen Familie beeinflusst. Die beiden Regisseure beobachten die Last, mit der junge Chinesen zu kämpfen haben, die zwischen ihrer ländlichen Erziehung mit ihren Traditionen und der Verfolgung ihrer Hoffnung auf ein besseres Leben in den Fabriken der postmodernen chinesischen Städten hin- und hergerissen sind. Mit sorgfältig gewählten Einstellungen gibt uns der Film Zugang zu den Wahlmöglichkeiten und den Widersprüchen von jungen Menschen, die mit einer globalisierten Gegenwart und einer traditionellen Vergangenheit zu kämpfen haben. *Manufacturing Romance* erfasst den wesentlichen Aspekt der historischen Evolution des modernen Chinas, das weiter am Scheideweg von Kommunismus und Kapitalismus – seinem einstigen Todfeind – steht.

*Manufacturing Romance* casts an intimate look at the emotional and social dilemmas faced by two couples of young migrant workers employed in Shenzhen, a manufacturing city next to Hong Kong. By following them through all the lengths they are willing to go to make an acceptable living, the film focuses on a crucial generational shift. *Manufacturing Romance* points out how the globalisation trend does affect the concept of marriage and therefore the structure of the new Chinese family. The two directors observe the heavy burden laid on young Chinese couples torn between their rural upbringing and all the traditions that go with it while pursuing plans and hopes of a better life in modern factories in the new postmodern Chinese cities. Carefully shot and framed, the film allows us access to the choices and contradictions of young people struggling between a global present and a traditional past. *Manufacturing Romance* captures a crucial point of the historical evolution of contemporary China still at the crossroads where communism faces capitalism, its once mortal enemy.

HONGFANG CHAI, JIAN FAN

# XUN AI

CHINA | 2015 | 97' | CHINESE

**MANUFACTURING ROMANCE**

INTERNATIONAL PREMIÈRE

**PHOTOGRAPHY**

Jian Fan

**SOUND**

Liming Fan, Danrong Wang

**EDITING**

Jian Fan, Matthieu Laclau

**MUSIC**

Tatsuya Nakane

**PRODUCTION**

Xueliu Fu (China Agriculture Film and Television Center)

**FILMOGRAPHY****Hongfang Chai**2015 *Manufacturing Romance***Jian Fan**2015 *Manufacturing Romance*2011 *Huo Zhe*2008 *Di Ge* (mlf)2006 *Zai Cheng Shi Li Tiao Yue***CONTACT**

Maëlle Guenegues

Cat &amp; Docs

+33 144617748

maelle@catndocs.com

<http://www.catndocs.com>

**19 FILMS PRÉSENTÉS EN PREMIÈRE MONDIALE OU INTERNATIONALE CONCOURENT POUR LE SESTERCE D'OR GEORGE RÉCOMPENSANT LE MEILLEUR MOYEN MÉTRAGE (CHF 10 000) ET LE PRIX DU JURY GEORGE POUR LE MOYEN MÉTRAGE LE PLUS INNOVANT (CHF 5000).**

**19 FILME PRÄSENTIERT ALS WELTPREMIEREN ODER INTERNATIONALE PREMIEREN. DIESE FILME BEWERBEN SICH FÜR DEN SESTERCE D'OR GEORGE FÜR DEN BESTEN MITTELLANGEN FILM (CHF 10 000) UND DEN PREIS DER JURY GEORGE FÜR DEN INNOVATIVSTEN MITTELLANGEN FILM (CHF 5000).**

**19 FILMS ARE SHOWN AS WORLD OR INTERNATIONAL PREMIERES. THESE FILMS ARE ELIGIBLE FOR THE SESTERCE D'OR GEORGE FOR THE BEST MEDIUM-LENGTH FILM (CHF 10,000) AND THE GEORGE PRIZE OF THE JURY FOR THE MOST INNOVATIVE MEDIUM-LENGTH FILM (CHF 5,000).**

**(mif = medium-length film)  
(sf = short film)**





**COMPÉTITION  
INTERNATIONALE  
MOYENS MÉTRAGES**

ALEKSANDRA MACIUSZEK

# CASA BLANCA

POLAND, MEXICO | 2015 | 59' | SPANISH

WORLD PREMIÈRE

**PHOTOGRAPHY**

Javier Labrador Deulofeu

**EDITING**

Lorenzo Mora Salazar

**PRODUCTION**Anna Gawlita (Kijora),  
Santiago de la Paz, Lucia Diaz  
(Nomadas Y Compania)**FILMOGRAPHY**2015 Casa Blanca (mlf)  
2012 Previous Scenes (sf)  
2011 Orchestra (sf)  
2011 Eco Grafia (sf)  
2010 The Disk (sf)

Cuba. Dans une maison délabrée de l'île vivent Nelsa, âgée de 76 ans, et son fils Vladimir, 37 ans, souffrant du syndrome de Down. Paralysée d'un bras et ayant des problèmes pour se déplacer, la femme se préoccupe surtout de son fils, qui souvent perd le chemin pour rentrer à la maison et se met dans le pétrin. Il est son seul soutien; elle est la seule à prendre soin de lui. Mais cette situation est aussi une source de conflits, puisqu'elle veut le contrôler, tandis que lui préfère aider les pêcheurs, s'amuser avec eux, danser et boire du rhum, plutôt que s'occuper de sa mère. Cette indépendance, assez pénible mais rendue possible par les voisins et les proches, risque de prendre fin lorsque l'état de santé de la femme se détériore... Aleksandra Maciuszek, qui a gagné avec *Escenas previas* le prix Premiers Pas à Visions du Réel en 2013, confirme ici ses qualités de cinéaste (la juste distance avec ses protagonistes, la capacité d'observation et d'écoute, une forte sensibilité dans la composition du cadre), avec un film magnifique, qui capte avec pudeur et tendresse la solidarité complice des plus démunis et leur courage inébranlable.

Kuba. Nelsa, 76 Jahre, und ihr Sohn Vladimir, 37 Jahre, der am Down-Syndrom leidet, leben in einem baufälligen Haus. Die Frau hat einen gelähmten Arm und Probleme, sich zu bewegen. Sie sorgt sich aber vor allem um ihren Sohn, der sich auf dem Heimweg oft verläuft und in die Klemme gerät. Er ist ihre einzige Unterstützung. Sie ist die einzige, die sich um ihn kümmert. Doch diese Situation führt auch zu Konflikten, denn sie will ihn kontrollieren, während er lieber den Fischern hilft, sich mit ihnen amüsiert, tanzt und Rum trinkt, statt sich um seine Mutter zu kümmern. Dieser zwar beschwerlichen, durch die Nachbarn und Bekannten aber möglich gemachte Unabhängigkeit droht das Ende, als sich der Gesundheitszustand der Frau verschlechtert... Aleksandra Maciuszek, die mit *Escenas previas* den Preis Premiers Pas bei Visions du Réel 2013 gewann, bestätigt ihr Können als Filmemacherin (die richtige Distanz zu den Protagonisten, die Fähigkeit, zu beobachten und zuzuhören, grosse Sensibilität bei der Komposition der Einstellungen) mit einem wunderbaren Film, der vorsichtig und zart die verständnisvolle Solidarität der Ärmsten und ihren unerschütterlichen Mut einfängt.

Cuba. Nelsa, aged 76, and her son Vladimir, aged 37 and with Down's syndrome, live in a dilapidated house on the island. Paralysed in one arm and finding it difficult to move about, the woman worries mostly about her son, who often gets lost coming home and gets into trouble. He is her only support; she is the only one taking care of him. But this situation is also a source of conflict, since she wants to control him, whereas he prefers helping the fishermen, having fun with them, dancing and drinking rum to looking after his mother. As the old woman's health fails, they risk losing this independence, which, while tough, is made possible by their neighbours and loved ones... Aleksandra Maciuszek, whose *Escenas previas* won the Premiers Pas prize at Visions du Réel 2013, confirms her skill as a filmmaker here (the right distance with his protagonists, a capacity for observation and listening, a great sensitivity in shot composure), with a magnificent film, which captures with decency and tenderness the helpful solidarity of the most disadvantaged and their unwavering courage.

**CONTACT**Katarzyna Wilk  
Krakow Film Foundation  
+48 122946945  
katarzyna@kff.com.pl  
www.polishdocs.pl

LUCIANO BARISONE



# ČAU, RASMA!

LAILA PAKALNINA

ESTONIA, LATVIA, LITHUANIA | 2015 | 38'

ESTONIAN, FINNISH, ENGLISH

**HI, RASMA!**

WORLD PREMIÈRE

Les Lettons se demandent souvent pourquoi leurs voisins estoniens vivent si bien. La réponse pourrait-elle être liée au navire letton Rasma, échoué près de l'île de Mohni il y a 74 ans ? Laila Pakalnina (*Hotel and a Ball*, VdR 2014; *Atelier VdR* 2013; *Snow Crazy*, VdR 2012) s'intéresse à une épave, un fantôme gisant à quelques mètres sous l'eau. Mais, comme dans toutes ses œuvres, le «vrai» centre d'intérêt n'est autre que les gens que la réalisatrice rencontre, le bateau servant de prétexte poétique. Le navire porte encore les traces d'un passé difficile et complexe, évoqué en douceur plutôt qu'abordé de front. Mais le plus important dans *Hi, Rasma!*, ce sont assurément les vélos, les machines à coudre et la farine, que les côtiers sont parvenus à sauver du navire en train de sombrer. A travers la quête de ces objets mythiques, Pakalnina dresse une émouvante carte humaine de la région, suggérant que le présent se compose de différentes visions du passé. Si certains explorent toujours l'épave du Rasma à la recherche d'un trésor oublié, Pakalnina semble avoir trouvé le plus précieux : les protagonistes de son film.

Letten grübeln häufig darüber nach, warum ihre estnischen Nachbarn so gut leben. Könnte es etwas mit dem lettischen Schiff Rasma zu tun haben, das vor 74 Jahren in der Nähe der Insel Mohni gesunken ist? Laila Pakalnina (*Hotel and a Ball*, VdR 2014; *Atelier VdR* 2013; *Snow Crazy*, VdR 2012) richtet den Fokus auf ein einige Meter Unterwasser liegendes Schiffswrack, das uns wie ein Geist erscheint. Doch wie in allen Arbeiten von Pakalnina liegt der «echte» Fokus auf den Menschen, das Schiff dient lediglich als ergiebiger poetischer Vorwand, um ihnen zu begegnen. Selbstverständlich transportiert das Schiff immer noch Erinnerungen an eine schwierige und komplexe Vergangenheit, die eher sanft wachgerüttelt statt frontal konfrontiert wird. Viel wichtiger sind in *Hi Rasma!* jedoch definitiv die Fahrräder, die Nähmaschinen und das Mehl, das die Einwohner der Küstenregion aus dem sinkenden Schiff retten konnten. Durch die Suche nach diesen mythischen Objekten zeichnet Pakalnina eine ergreifend menschliche Landkarte der Gegend, die verdeutlicht, wie sich die Gegenwart aus vielen verschiedenen Wahrnehmungen der Vergangenheit zusammensetzt. Während Schatzsucher das Wrack der Rasma immer noch nach verlorenen Schätzen durchsuchen, scheint Pakalnina in den Menschen, denen wir in ihrem Film begegnen, den kostbarsten Schatz gefunden zu haben.

Latvians often ponder why their neighbour Estonians live as well as they do. Could the answer have some connection with the Latvian ship Rasma that ran aground near Mohni Island 74 years ago? Laila Pakalnina (*Hotel and a Ball*, VdR 2014; *Atelier VdR* 2013; *Snow Crazy*, VdR 2012), focuses on a shipwreck, which we see as a ghost, lying a few meters underwater. But, as in all Pakalnina's works, the "real" focus is on the people, and the ship serves as a rich poetic pretext to meet them. Of course the ship still carries memories of a difficult and complex past, which is gently evoked rather than frontally confronted. But more important in *Hi, Rasma!* are definitely the bicycles, the sewing machines and the flour, which the inhabitants of the coast managed to rescue from the sinking ship. Through the quest of those mythical objects, Pakalnina draws a poignant human map of the area, which illustrates how the present is composed of many different perceptions of the past. If treasure hunters still explore the wreck of the Rasma in search of some forgotten treasure, Pakalnina seems to have found the most precious one in the people we meet in her film.

## PHOTOGRAPHY

Arko Okk

## SOUND

Anrijs Krenbergs

## EDITING

Kaspar Kallas

## PRODUCTION

Arko Okk (Acuba Film Production), Laila Pakalnina (Kompanija Hargla), Teresa Zibolene (Ketvirta Versija)

## FILMOGRAPHY

2015 *Hi, Rasma!* (mlf)  
 2014 *Hotel and a Ball*  
 2012 *Sniegs* (mlf)  
 2011 *33 Zveri ziemassvetku vecitim* (mlf)  
 2010 *Pa Rubika celu* (mlf)  
 2008 *Par dzimteniti* (mlf)  
 2006 *Teodors* (mlf)  
 2004 *Leiputrija* (mlf)  
 2004 *Autobuss* (mlf)  
 2004 *Bus Labi* (sf)  
 2002 *Martins* (sf)  
 2001 *Mostieties!* (sf)  
 2001 *Papa Gena* (sf)  
 1997 *Ozols* (sf)  
 1996 *Pasts* (sf)  
 1996 *Pramis* (sf)  
 1995 *Ubans* (mlf)  
 1993 *Baznica* (mlf)  
 1991 *Doms* (sf)  
 1991 *Vela* (sf)  
 1991 *Iesana* (sf)

## CONTACT

Arko Okk  
 Acuba Film Production  
 +372 56646725  
 arko.okk@gmail.com

PAOLO MORETTI

TEBOHO EDKINS

# COMING OF AGE

SOUTH AFRICA, LESOTHO, GERMANY | 2015 | 61' | SESOTHO  
INTERNATIONAL PREMIÈRE



## PHOTOGRAPHY

Samuel Lahu

## SOUND

Tobias Bilz, Retabile Putsoane

## EDITING

Rune Schwetzer

## PRODUCTION

Don Edkins (STEPS),  
Andreas Louiss (DFFB)

## FILMOGRAPHY

2015 Coming Of Age (mlf)  
2013 Gangster Backstage (mlf)  
2011 Gangster Project (mlf)  
2011 Thato (sf)  
2008 Kinshasa 2.0 (sf)  
2005 True Love (sf)  
2005 Looking Good (mlf)  
2004 Ask Me I'm Positive (mlf)

Durant deux ans, Teboho Edkins suit quatre adolescents qui grandissent dans le royaume montagneux du Lesotho en Afrique australe. Les portes de l'âge adulte s'ouvrent et se referment : ceux qui quittent l'école du village pour aider à garder les moutons ne feront jamais rien d'autre. Et ceux qui choisissent de quitter le village pour entrer dans le secondaire ne reviendront peut-être jamais. L'été de la jeunesse touche à sa fin. On traverse les saisons – qui servent aussi d'indicateurs visuels temporels – dans un contexte très particulier, où la limitation des choix rend tout ce qui touche à l'autodétermination plus clair et radical. Loin de toute forme d'exotisme, le film réussit à capter les moments délicats où ces choix sont faits : la séparation d'avec un ami, l'image d'un destin considéré comme déjà écrit et nombre d'autres situations qui, lors du passage à l'âge adulte, deviennent lourdes de conséquences. A travers le regard sensible et respectueux du réalisateur, les futurs adultes nous font un merveilleux cadeau, celui de leur point de vue sur le temps qui passe.

Zwei Jahre begleitet Teboho Edkins vier Teenager, die tief im Bergkönigreich Lesotho im Süden Afrikas aufwachsen. Die Türen zum Erwachsensein öffnen und schliessen sich: Diejenigen, die ihre Dorfschule verlassen, um die Schafe hüten zu helfen, werden nie etwas anderes tun. Diejenigen, die die Dorfschule jetzt für eine weiterführende Schule verlassen, kommen vielleicht nie zurück. Der Sommer der Jugend ist schnell vorbei. Wir durchqueren die Jahreszeiten, die auch als visueller Indikator für die Zeit dienen, in einem ganz besonderen Kontext, in dem die begrenzten Entscheidungsmöglichkeiten alles, was mit Selbstbestimmung zu tun hat, klarer und radikaler erscheinen lassen. Fern von Exotismus gelingt es dem Film, die heiklen Momente einzufangen, in dem diese Entscheidungen getroffen werden: die Trennung von einem Freund, das Bild eines Schicksals, das bereits als geschrieben gilt, und viele andere Situationen, die im Kontext des Erwachsenwerdens mit lebenslangen Konsequenzen beladen werden. Durch den sensiblen und respektvollen Blick des Regisseurs geben uns diese künftigen Erwachsenen das wunderbare Geschenk ihrer Perspektive auf das Verstreichen der Zeit.

Teboho Edkins follows four teenagers over two years as they grow up deep in the southern African mountain kingdom of Lesotho. Doors into adulthood open and close: those who leave their village school to help tend the sheep will never do anything else. And those who choose to leave the village now to attend secondary school may never return. The summer of youth is quickly over. We traverse the seasons – which also serve as a visual time indicator – in a very particular context, where the limited number of choices makes everything related to self-determination clearer and radical. Far from any kind of exoticism, the film succeeds in capturing the very delicate moments when those choices are made: the separation from a friend, the picture of a destiny to be considered already written and many other situations that, in the coming of age, become charged with life-long consequences. Through the sensitive and respectful eye of the director, these soon-to-be adults give us the wonderful gift of their point of view on the time passing.

## CONTACT

Don Edkins  
STEPS  
+27 832596439  
don@steps.coza  
steps.co.za

PAOLO MORETTI



Portrait d'un territoire géographique historiquement marqué, en mutation. La ville d'Aubagne accueille depuis 1962 le 1<sup>er</sup> régiment, l'un des plus anciens de la Légion étrangère. Imprégnée de cette dimension bien spécifique, elle est aujourd'hui, comme de nombreuses villes françaises, partagée entre les aspirations stériles de «modernisation», l'expansion capitaliste et les aménagements urbanistiques qu'elle requiert, les regroupements citoyens – restreints – de résistance et les enjeux sécuritaires. Tandis que se dévoile, en off, une histoire d'amour épistolaire amorcée durant les prémices de la seconde guerre mondiale et témoignant du charme suranné des relations sentimentales de l'époque, s'esquisse à l'image un entrelacs de matériaux visuels tournés aujourd'hui, d'archives ou de séquences provenant d'internet. Mimile et Olga auront bien passé une vie ensemble, dans cette Aubagne en métamorphose. Un essai qui s'articule autour d'un montage habile et complexe, politiquement chargé.

Porträt eines von der Geschichte gekennzeichneten Gebiets im Wandel. Das 1. Regiment, eines der ältesten der Fremdenlegion, ist seit 1962 in Aubagne stationiert. Die von dieser sehr spezifischen Tatsache geprägte Stadt ist heute wie viele andere französische Städte gespalten zwischen dem sterilen Streben nach «Modernisierung», kapitalistischer Expansion und der notwendigen Stadtentwicklung, den (begrenzten) Bürgergruppierungen, die sich dagegen wehren, und den Sicherheitsherausforderungen. Während im Off eine Liebesbriefgeschichte enthüllt wird, die Anfang des zweiten Weltkrieges ihren Lauf nahm und vom veralteten Charme der Gefühlsbeziehungen dieser Zeit zeugt, ist auf dem Bildschirm ein Flechtwerk aus aktuellem Material, Archivmaterial oder Sequenzen aus dem Internet zu sehen. Mimile und Olga haben tatsächlich ihr Leben gerne gemeinsam in diesem im Wandel befindlichen Aubagne verbracht. Ein Essay, der in einer geschickten und komplexen, politisch aufgeladenen Montage formuliert wird.

A portrait of an evolving geographical and historic territory. Since 1962, the town of Aubagne has been home to the 1st Regiment, one of the Foreign Legion's oldest. Steeped in this very specific dimension, it is now like many French towns, torn between sterile aspirations of "modernisation", capitalist expansion and the urban development it requires, small groups of resistant citizens and national security issues. While the voice-over reveals an epistolary love story that started during the beginnings of the second world war and bearing witness to the old-fashioned charm of the epoch, the images sketch out an interlacing of visual materials shot today, archives and sequences coming from the Internet. Mimile and Olga will have spent a lifetime together, in this Aubagne undergoing metamorphosis. An essay built around skilful and complex, politically loaded editing.

FRÉDÉRIC-PIERRE SAGET

# DRÔLE DE GUERRE

BELGIUM, FRANCE | 2015 | 45' | FRENCH

**PHONEY WAR**  
WORLD PREMIÈRE

**PHOTOGRAPHY**  
Maxime Fuhrer

**SOUND**  
Flora Grailot,  
Anton Vodenitcharov

**EDITING**  
Frédéric-Pierre Saget

**MUSIC**  
Antonin Simon

**PRODUCTION**  
Marianne Binard (INSAS)

**FILMOGRAPHY**  
2014 Drôle de Guerre (mif)  
2013 A "Spot the Difference"  
game (sf)  
2012 Face to Face (sf)  
2009 Héros subissant la caresse  
du temps (sf)  
2007 Liens (mif)

**CONTACT**  
Giulia Desidera  
INSAS  
+32 23256196  
giulia.desidera@insas.be

LIN STERNAL

# EISMÄDCHEN

GERMANY | 2015 | 60' | GERMAN

ICE GIRLS

WORLD PREMIÈRE

**PHOTOGRAPHY**

Julia Hoenemann

**SOUND**

Alex Rubin

**EDITING**

Katharina Fiedler

**PRODUCTION**

Thomas Tielsch (Filmtank )

**FILMOGRAPHY**

2015 Ice Girls (m/f)

2013 Another Day on Terrace (m/f)

2012 Dancer in the Dark (sf)

Une mère, deux filles. Le patinage artistique. Un but à atteindre : le Championnat d'Allemagne. Tandis que Sophie, la cadette, semble répondre aux attentes en atteignant facilement ses buts, Lisa, l'aînée, qui s'identifie avec son sport, plonge dans les doutes caractéristiques de l'adolescence et perd un peu de son assurance. Leur mère, poussée par ses propres rêves inaccomplis, essaie de l'aider, mais perd de l'emprise à mesure qu'elle tente de s'approcher. Film d'observation et de mise en scène qui témoigne d'une passion et d'une discipline, mais aussi d'une tension incessante, *Ice Girls* est une très subtile variation sur la fonction du regard dans un univers exclusivement féminin. L'observation d'un conflit latent et des émotions qui se dessinent sur les visages renvoie à des exemples de cinéma classique, du côté de la fiction bien plus que de celui du documentaire. Des moments du récit ainsi qu'un certain traitement de la matière visuelle incitent à penser à *Cukor*, *Sirk* ou *Fassbinder* comme des influences éventuelles. Tout mène à un cinéma de la cruauté, à un mélo froid, où les silences et les gestes sont plus éloquents que les mots.

Eine Mutter, zwei Töchter. Eiskunstlaufen. Ein Ziel: die deutsche Meisterschaft. Während Sophie, die Jüngere, den Erwartungen zu entsprechen und ihre Ziele mühelos zu erreichen scheint, verliert sich Lisa, die Ältere, die sich mit ihrem Sport identifiziert, in den typischen Zweifeln der Jugend und büsst etwas von ihrem Selbstbewusstsein ein. Angetrieben von ihren eigenen unerfüllten Träumen will die Mutter ihr helfen, verliert jedoch mit jedem Annäherungsversuch mehr Einfluss auf ihre Tochter. Ein Film der Beobachtung von einer gewissen 'Mise en Scène' getragen, der von einer Leidenschaft und einer Sportart berichtet, aber auch von einer unaufhörlichen Spannung. *Ice Girls* ist eine äusserst subtile Abwandlung zur Funktion des Blickes in einer ausschliesslich weiblichen Welt. Die Beobachtung eines unterschweligen Konflikts und der Emotionen, die sich auf den Gesichtern abzeichnen, verweist an Beispiele des klassischen Kinos, vorwiegend aus dem Bereich des Spielfilms denn des Dokumentarfilms. Momente der Erzählung sowie ein bestimmter visueller Umgang mit der Materie legen *Cukor*, *Sirk* oder *Fassbinder* als eventuelle Einflüsse nahe. Alles zusammen führt zu einem grausamen Kino, zu einer kalten Mischung, in der Schweigen und Gesten vielsagender sind als Worte.

A mother and two daughters. Figure skating. An aim in sight: the German Championships. While Sophie, the youngest, seems to meet expectations by easily achieving her goals, Lisa, the eldest, who identifies with her sport, is struck by the typical doubts of adolescence and loses a little of her confidence. Their mother, driven by her own unfulfilled dreams, tries to help her, but loses her influence as she attempts to get closer. A film of observation and 'mise en scène' that takes into account passion and discipline, as well as unremitting tension, *Ice Girls* is a very subtle variation on the function of perspective in an exclusively feminine world. The observation of a latent conflict and the emotions that can be read on their faces is reminiscent of examples of classic film, of the fictional style more than documentary. Some moments of the story, as well as a certain treatment of the visual material, suggest the potential influences of Cukor, Sirk or Fassbinder. It all leads to a cinema of cruelty, to a cold mix, where the silences and gestures speak louder than words.

**CONTACT**

Thomas Tielsch  
Filmtank  
+49 404318610  
Thomas-Tielsch@filmtank.de

LUCIANO BARISONE



ANTONIO BIGINI, MARIANN LEWINSKY STRÄULI

# ELLA MAILLART – DOUBLE JOURNEY

SWITZERLAND, ITALY | 2015 | 40' | FRENCH  
WORLD PREMIÈRE

*Double Journey*, livre d'Ella Maillart dont le titre original est *La Voie cruelle*, raconte le voyage que l'auteur fit, entre 1939 et 1945, traversant en voiture l'Europe de l'Est et le Moyen-Orient jusqu'à l'Inde. L'aventure commence en été, alors que l'Europe se prépare à la guerre. Ella Maillart part de Suisse en compagnie d'Anne-Marie Schwarzenbach. En suivant un itinéraire traversant des lieux connus pour leur histoire millénaire, les deux femmes explorent des territoires, visitent des monuments, rencontrent des nomades. A Kaboul le voyage s'arrête un court instant. Tandis qu'Anne-Marie Schwarzenbach rentre en Europe, Ella Maillart poursuit son chemin seule, jusqu'au sud de l'Inde... Composé d'un récit tiré de son journal ainsi que de sa correspondance (lu en off par Irène Jacob), le film, enrichi de photos en n&b et d'images en couleur que la voyageuse a tournées, est le résultat d'une œuvre de restauration et d'un dispositif presque philologique. Dans les films en 16 mm, dans les photos, des hommes et des femmes nous regardent encore. Et la voix d'Ella Maillart questionne aujourd'hui encore les raisons de l'exotisme et d'une possible quête de soi.

*Double Journey*, ein Buch von Ella Maillart mit dem Originaltitel *La Voie cruelle*, erzählt von der Reise, die die Autorin von 1939 bis 1945 unternahm und die sie mit dem Auto über Osteuropa und den Mittleren Osten bis nach Indien führte. Das Abenteuer beginnt im Sommer, während sich Europa für den Krieg rüstet. Ella Maillart bricht in der Schweiz in Begleitung von Anne-Marie Schwarzenbach auf. Die Route der beiden Frauen führt sie an Orte, die für ihre jahrtausendealte Geschichte bekannt sind. Sie besichtigen Denkmäler, treffen Nomaden. In Kabul wird die Reise kurz unterbrochen. Während Anne-Marie Schwarzenbach nach Europa zurückkehrt, setzt Ella Maillart ihren Weg bis in den Süden Indiens alleine fort... Die Erzählung im Film basiert auf ihrem Tagebuch und ihren Briefen (im Off von Irène Jacob gelesen) und wird von S&W-Fotos und Bildern in Farbe bereichert, die die Reisende aufgenommen hat. So ist der Film das Ergebnis einer Restaurierung und eines fast philologischen Modells. In dem 16 mm-Film, in den Fotos, schauen uns die Männer und Frauen immer noch an. Und die Stimme von Ella Maillart hinterfragt auch heute noch die Gründe der Exotik sowie die einer Selbstfindung.

*Double Journey*, the book by Ella Maillart whose original title was *La Voie cruelle*, recounts the journey that the author made between 1939 and 1945, driving across Eastern Europe and the Middle East to India. The adventure began in the summer, while Europe was preparing for war. Ella Maillart left Switzerland in the company of Anne-Marie Schwarzenbach. Following an itinerary crossing places renowned for their age-old history, the two women explored territories, visited monuments, encountered nomads. In Kabul, their journey stopped briefly. Whereas Anne-Marie Schwarzenbach returned to Europe, Ella Maillart continued on her travels, all the way to south India... Made up of an account taken from her diary as well as her correspondence (read as a voiceover by Irène Jacob), the film, enriched by b&w photos and colour images that the traveller shot herself, is the result of a work of restoration and an almost philological device. Men and women, in the films in 16 mm, in the photos, are still looking at us. And the voice of Ella Maillart today questions the reasons for the exotic and the possible search for oneself.

**SOUND**  
Diego Schiavo

**EDITING**  
Antonio Bigini

**PRODUCTION**  
Mariann Lewinsky Sträuli,  
Antonio Bigini

**FILMOGRAPHY**  
**Antonio Bigini**  
2015 Ella Maillart – Double Journey (mlf)  
2012 Formato ridotto (mlf)

**Mariann Lewinsky Sträuli**  
2015 Ella Maillart – Double Journey (mlf)

FRANÇOISE POULIN-JACOB

# EN FRICHE

FRANCE | 2015 | 52' | FRENCH

WORLD PREMIÈRE

**EDITING**

Claude Clorennec

**MUSIC**

Isabelle Berteletti

**PRODUCTION**Christian Pfohl,  
Barbara Levendangeur  
(Lardux Films)**FILMOGRAPHY**2015 *En friche*  
2010 *Je vous écris du Havre*  
(m/f)  
2005 *Pavillon de banlieue* (m/f)  
1985 *Le Ruban* (sf)

Nous pénétrons dans un lieu retourné à son état de nature, et pourtant peuplé des traces de la « culture » qu'il a représentée. Après son essai de rétrospection futuriste *Je vous écris du Havre* (VdR 2011), Françoise Poulain-Jacob s'intéresse à l'ex-jardin colonial aménagé à l'extrémité du bois de Vincennes à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Porté à nouveau par la voix de Dominique Reymond, *En Friche* « avance » en plans fixes ou en mouvements très lents, dans ce qui reste de ce « jardin », qui fut le siège d'une exposition coloniale en 1907 (un zoo humain) et dont les bâtiments ont servi d'hôpital de fortune aux tirailleurs sénégalais pendant la Grande Guerre. Le récit est séquencé par des cartons qui exhibent dans leur nudité cruelle des termes tels qu'« exotisme », « race » ou encore « nation », tandis que la réalisatrice feuillette un album de vieilles cartes postales, en banc-titres ou en pointant tel ou tel détail. Le résultat est un film sec et précis, au lyrisme triste, une ultime visite guidée dans les filets de l'imaginaire, mais surtout du décor colonial. Un geste muséal qui est aussi une archéologie du regard sur l'Autre et sur nous-mêmes.

Wir dringen in ein Gebiet vor, das in seinen Urzustand zurückgekehrt ist und doch die Spuren der « Kultur » trägt, für die es einst stand. Nach ihrem futuristischen Retrospektionssessai *Je vous écris du Havre* (VdR 2011) wendet sich Françoise Poulain-Jacob dem ehemaligen Kolonialgarten zu, der Ende des 19. Jahrhunderts am Rand des Bois de Vincennes angelegt wurde. *En Friche*, erneut mit der Stimme Dominique Reymonds, läuft in statischen Einstellungen oder sehr langsamen Bewegungen durch die Überbleibsel dieses « Gartens », wo 1907 eine Kolonialausstellung (ein Menschenzoo) stattfand und deren Gebäude im Ersten Weltkrieg als Spital für die senegalesischen Tirailleure genutzt wurden. Die Erzählung ist von Zwischentexten unterbrochen, die Begriffe wie « Exotik », « Rasse » oder « Nation » in ihrer nackten Grausamkeit zur Schau stellen, während die Regisseurin auf dem Tricktisch oder mit Verweis auf bestimmte Details ein Album mit alten Postkarten durchblättert. Der daraus entstehende trockene, präzise Film ist mit seiner schwermütigen Lyrik eine letzte Führung durch die Netze der Vorstellungswelt, vor allem aber durch ein koloniales Dekor. Eine museale Geste und eine Archäologie des Blicks auf den Anderen und uns selbst.

We penetrate a place that has returned to its natural state and yet remains peopled by traces of the "culture" it represented. After her essay in futuristic retrospection *Je vous écris du Havre* (VdR 2011), Françoise Poulain-Jacob focuses on the colonial ex-garden developed at the far end of the Bois de Vincennes in the late 19th century. Carried once again by the voice of Dominique Reymond, *En Friche* "advances", in static shots or very slow movements, through what remains of this "garden", which was home to a colonial exhibition in 1907 (a human zoo) and whose buildings served as a makeshift hospital for Senegalese infantrymen during the Great War. The account is sequenced by inserted texts that display, in their cruel nakedness, terms such as "exoticism", "race" or even "nation", while the director leafs through an album of old postcards, on the rostrum camera or by pointing out such and such a detail. The resulting film is dry and precise, with a sad lyricism, a final guided tour of the traps of the imagination, but above all of colonial décor. A museum-like gesture that is also a sort of archaeology of the perspective on the Other and on ourselves.

**CONTACT**Christian Pfohl  
Lardux Films  
+33 148594188  
lardux@lardux.com

EMMANUEL CHICON





MARCO KUGEL

# FLÜSSE TÄLER BERGE

GERMANY, AUSTRIA | 2014 | 41' | GERMAN

**RIVERS VALLEYS MOUNTAINS**

INTERNATIONAL PREMIÈRE

A Duisburg-Bruckhausen, le dernier laminoir ferroviaire allemand ferme. Les employés affrontent la précarité sociale, alors que les politiciens sont impuissants ou ignorent la décision de l'entreprise. Seuls les syndicats tentent de se battre pour le destin des ouvriers. Le film de Marco Kugel mêle éléments visuels et acoustiques sculptés par les processus économiques et politiques. La fermeture de l'usine est une catastrophe silencieuse impliquant les ouvriers, mais aussi l'ensemble de la région et ses modes de vie. *Rivers Valleys Mountains* est une enquête socio-culturelle et politique multidimensionnelle, une analyse cartographique des conflits et des stratégies de production de la fin du XX<sup>e</sup> siècle (jusqu'aux premières années de notre décennie). Les fantômes de la lutte des classes et les souvenirs de l'espoir d'un avenir meilleur se mêlent aux sons et aux voix d'un lieu anéanti politiquement. Les façades de la ville et les voies de chemin de fer sont les témoins historiques d'une transformation industrielle radicale qui ne se soucie plus de l'humain.

In Duisburg-Bruckhausen wird das letzte deutsche Schienenwerk geschlossen. Die Angestellten stehen vor dem sozialen Abstieg und die Politiker schauen hilflos zu oder nehmen die Entscheidung des Vorstands ungerührt in Kauf. Nur die Gewerkschaften versuchen, gegen das Schicksal der Arbeiter zu kämpfen. Marco Kugels Film zeichnet eine Karte, die aus akustischen und visuellen Elementen wirtschaftlicher und politischer Prozesse geschöpft wird. Die Schließung des Werks wird als stille Katastrophe beobachtet, die neben den Arbeitern die gesamte Region und ihre Lebensmuster betrifft. *Rivers Valleys Mountains* ist eine vielschichtige soziokulturelle und politische Untersuchung, eine kartografische Analyse der Konflikte und Produktionsstrategien des ausgehenden 20. Jahrhunderts (und beginnenden Jahrtausends). Die Geister des Klassenkampfes und die Erinnerungen an die Hoffnung auf eine bessere Zukunft verschmelzen in den Klängen und Stimmen eines Ortes, der vor der politischen Auslöschung steht. Die Fassaden der Stadt und die Schienen sind die historischen Meilensteine eines radikalen industriellen Wandels, der das Element Mensch nicht länger in Betracht zieht.

In Duisburg-Bruckhausen, the last German rail-rolling mill is shut down. The employees face social decline, while politicians are helpless or turn a cold shoulder in the face of the company's executive decision. Only the Unions try to fight the workers' fate. Marco Kugel's film draws a map along acoustic and visual elements carved out by economic and political processes. The shutting down of the mill is observed as a silent catastrophe that involves not only the workers but also the whole region and its life patterns. *Rivers Valleys Mountains* is a multilayered socio-cultural and political investigation, a cartographic analysis of the conflicts and the production strategies of the late 20th century (but also of the early years of our decade). The ghosts of the class struggle and the memories of what used to be hope for a better tomorrow all melt in the sounds and voices of a place that is going to be politically erased. The facades of the city and the railway tracks are the historical markers of a radical industrial transformation that does not contemplate the human element any longer.

**PHOTOGRAPHY**  
Marco Kugel

**SOUND**  
Christian Berkes,  
Christian Haardt

**EDITING**  
Bastian Epple

**PRODUCTION**  
Marco Kugel

**FILMOGRAPHY**  
2014 Flüsse Täler Berge (mlf)  
2011 Impuls (mlf)

ARNAUD ROBERT

# GANGBÉ!

SWITZERLAND | 2015 | 58' | FRENCH, ENGLISH, YORUBA

WORLD PREMIÈRE

**PHOTOGRAPHY**

Charlie Petersmann

**SOUND**

Maurice Engler

**EDITING**

Nicolas Hislaire

**MUSIC**

Gangbé Brass Band

**PRODUCTION**

Aline Schmid (Intermezzo Films)

**FILMOGRAPHY**2015 *Gangbé!* (mlf)2011 *Bondye Bon* (mlf)2001 *Bamako is a Miracle* (mlf)

Le film d'Arnaud Robert décrit fidèlement les aventures d'un combo musical béninois – l'irrésistible Gangbé Brass Band – en route pour Lagos, pour se produire avec Femi Kuti au Shrine, club emblématique de l'Afrobeat, créé dans les années 1970 par le père de Femi, le célèbre Fela Kuti. Le film devient ainsi un passionnant voyage dans une Afrique contemporaine vibrante qui se réinvente à chaque instant, lors d'improvisations géniales. *Gangbé!* observe l'histoire et les motivations de musiciens africains qui, au lieu de mettre cap au nord, où la scène a trouvé un public dès les années 1980, bâtissent de nouveaux ponts vers les mégalopoles alentour. Une lutte musicale pour l'espoir, toujours à contretemps, tentant d'associer l'héritage d'une tradition musicale fertile et les défis que doit affronter l'Afrique actuelle. Avec une stratégie d'observation immersive, le réalisateur offre au spectateur un regard sur un joyeux processus créatif où les polyrythmies se mêlent à la sueur et à l'énergie contagieuse. Mama Africa séduit toujours.

Arnaud Roberts Film ist eine wirklichkeitsgetreue Beschreibung der Abenteuer der unwiderstehlichen Gangbé Brass Band aus Benin auf ihrem Weg nach Lagos zu einem Konzert mit Femi Kuti im Shrine. Der Club wurde 1970 von Femis Vater, dem inzwischen verstorbenen legendären Fela Kuti, gegründet und ist ein Symbol des Afrobeats. Der Film entwickelt sich zu einer aufregenden Reise durch ein lebhaftes, modernes Afrika, das sich mit jeder weiteren, von Genie zeugenden Improvisation neu erfindet. *Gangbé!* beschäftigt sich mit der Geschichte und den Motivationen von afrikanischen Musikern, die nicht nach Norden streben, wo sie seit den 1980er-Jahren ihr Publikum gefunden haben, sondern neue Brücken zu den nahen Millionenstädten schlagen. Ein auf den Schlag genauer musikalischer Kampf um Hoffnung und der Versuch, das Erbe einer blühenden Musiktradition mit den Herausforderungen des heutigen Afrikas zu verknüpfen. Mit der von ihm gewählten immersiven, beobachtenden Strategie zieht der Regisseur den Zuschauer in einen fröhlichen kreativen Prozess, wo das schweisstreibende Erschaffen von Polyrythmen mit einer ansteckenden Energie verbunden ist. Mama Afrika ist hellwach.

Arnaud Robert's film faithfully describes the adventures of a Benin musical combo – the irresistible Gangbé Brass Band – on the road to Lagos, to perform with Femi Kuti at the Shrine, a club which is a symbol of Afrobeat, created in the 1970s by Femi's father, the late and legendary Fela Kuti. Thus, the film becomes an exciting journey in a vibrant, contemporary Africa that re-invents itself with each piece of genius-like improvisation. *Gangbé!* looks at the story and the motivations of African musicians who, instead of heading north, where they have found their audiences since the 1980s, build new bridges to the nearby megacities. A musical struggle for hope, always on the beat, trying to tie together the legacy of a florid musical tradition and the challenges that nowadays Africa has to face. Adopting an immersive observational strategy, the director allows the viewer a glimpse into a joyous creative process where the polyrhythms melt together with sweat and contagious energy. Mama Africa is still calling.

**CONTACT**

Aline Schmid  
Intermezzo Films  
+41 227414747  
info@intermezzofilms.ch  
www.intermezzofilms.ch

GIONA A. NAZZARO



PEDRO GONZALEZ-RUBIO

# ICAROS

FRANCE, MEXICO | 2015 | 50' | SPANISH, CATALAN  
WORLD PREMIÈRE

Années 70. Un jeune espagnol refusant de faire son service militaire déserte et s'enfuit en Amérique Latine. Il laisse derrière lui les souvenirs d'une famille, perdue à jamais. Aujourd'hui, réfugié au cœur de la forêt, il vit une deuxième existence comme chaman, entouré de jeunes filles qui veulent expérimenter le rituel de l'Ayahuasca, un processus de connaissance intérieure amorcé à travers l'usage de substances hallucinogènes. Le cinéaste, sensible aux sujets montrant de possibles chocs de cultures (voir *Alamar*), nous livre un film à la fois réaliste et visionnaire en déployant une large palette de séduisants dispositifs de narration, déroulée elle-même entre plusieurs parenthèses : l'ici et l'ailleurs, le passé et le présent, l'ordinaire et l'extraordinaire. Un film qui est aussi douloureux, parce qu'il relate la perte d'un homme de son propre monde, pour entrer dans un illusoire milieu édénique. Mais *Icaros* reste avant tout un film mystérieux, qui garde le secret de ses démons et de ses espoirs bien au-delà du générique de fin.

Die 1970er-Jahre. Ein junger Spanier verweigert den Wehrdienst und flüchtet nach Lateinamerika. Er lässt die Erinnerungen einer für immer verlorenen Familie zurück. Heute, nachdem er tief im Wald Zuflucht gefunden hatte, lebt er ein zweites Leben als Schamane, umgeben von jungen Mädchen, die das Ayahuasca-Ritual ausprobieren möchten, das es durch die Einnahme halluzinogener Substanzen ermöglicht, sein inneres Bewusstsein zu entdecken. Der für Themen, die mögliche Kulturschocks zeigen, sensible Filmemacher (siehe *Alamar*) liefert durch den Einsatz einer breiten Palette verführerischer Erzählstrukturen einen zugleich realistischen und visionären Film, während die Erzählung selbst zwischen mehreren Einschüben stattfindet: zwischen dem Hier und dem Anderswo, der Vergangenheit und der Gegenwart, dem Gewöhnlichen und dem Ungewöhnlichen. Ein Film, der auch schmerzhaft ist, weil er von einem Mann berichtet, der seine eigene Welt verloren hat, um in einen illusorischen, paradiesischen Raum einzutreten. *Icaros* bleibt jedoch in erster Linie ein rätselhafter Film, der das Geheimnis seiner Dämonen und seiner Hoffnungen weit über den Abspann hinaus hütet.

The 1970s. A young Spaniard, refusing to do his military service, deserts and flees to Latin America. He leaves behind him the memories of a family, lost forever. Today, taking refuge in the heart of the forest, he lives a second existence as a shaman, surrounded by young girls who wish to try the Ayahuasca ritual, a process of inner understanding that begins with the use of hallucinogenic substances. The filmmaker, who is sensitive to subjects showing potential culture shocks (see *Alamar*), delivers a film that is both realistic and visionary, using a large range of appealing narrative devices. The film itself unfolds between several parentheses: here and there, past and present, ordinary and extraordinary. It is also painful, because it relates the loss of a man to his own world, so as to enter into an illusory Edenic setting. But *Icaros* remains first and foremost a mysterious film, which will keep the secret of its demons and its hopes long after the end credits.

**PHOTOGRAPHY**

Pedro Gonzalez-Rubio

**SOUND**

Sergio Diaz

**EDITING**

Pedro Gonzalez-Rubio

**MUSIC**

Raph Dumas, Hector Ruiz

**PRODUCTION**Fabrizio Polpettini (La Bête),  
Christophe Gougeon (Atopic),  
Hugues Landry (Inthemood)**FILMOGRAPHY**2015 *Icaros* (m/f)  
2012 *Inori*  
2008 *Alamar*  
2005 *Toro Negro***CONTACT**Fabrizio Polpettini  
La Bête  
+33 686442748  
fabrizio@labete.fr

ELOY DOMÍNGUEZ SERÉN

# INGEN KO PA ISEN

SWEDEN, SPAIN | 2015 | 61' | SWEDISH, GALICIAN

**NO COW ON THE ICE**

WORLD PREMIÈRE

**PHOTOGRAPHY**

Eloy Domínguez Serén

**EDITING**

Eloy Domínguez Serén

**PRODUCTION**

Eloy Domínguez Serén

**FILMOGRAPHY**

2015 No Cow On The Ice (mlf)

2014 Jet Lag (mlf)

2014 In The New Sky (sf)

2013 Pettring (sf)

Un jeune cinéaste galicien émigre en Suède, où il exerce plusieurs emplois à temps partiel. Son apprentissage d'une langue nouvelle et sa fascination pour le paysage suédois deviennent un moteur face à des conditions de vie difficiles. Tout en découvrant la culture, la société et le mode de vie des gens, il développe une nouvelle identité. Il n'est sans doute pas déplacé d'évoquer Jonas Mekas pour présenter ce journal intime filmé, notamment pour ce qui est de la richesse des situations et de l'approche délicate et gracieuse d'un point de vue visuel. Avec en perspective l'émigration de ses grands-parents, Domínguez Serén se concentre indéniablement sur l'acquisition d'une nouvelle langue – enjeu essentiel de la migration contemporaine –, qui permet d'établir une relation profonde avec un nouveau cadre de vie et avec une culture humaine différente. En filmant durant plusieurs années, Il parvient, grâce à un montage très précis, à capter ce long processus, qui commence par des pensées solitaires et silencieuses et évolue vers la communication.

Ein junger galicischer Filmemacher wandert nach Schweden aus, wo er verschiedenen Teilzeitjobs nachgeht. Das Erlernen einer neuen Sprache und seine Faszination für die schwedische Landschaft werden zu einer treibenden Kraft bei der Bewältigung der schwierigen Lebensumstände. Er lernt Neues über Kultur, Gesellschaft und Lebensstil und entwickelt eine neue Identität. Die Erwähnung von Jonas Mekas ist durchaus angemessen, um dieses persönlich aufgenommene Tagebuch vorzustellen, besonders angesichts des Reichtums der Situationen und der feinfühligsten und visuell anmutigen Herangehensweise. Im Rahmen der historischen Perspektive der Auswanderung seiner Grosseltern liegt Domínguez Seréns Hauptfokus zweifellos – wie oft bei den heutigen Migrationsprozessen – auf dem Erlernen einer neuen Sprache, die es ermöglicht, eine tiefe Beziehung zu einer neuen Landschaft und einer anderen Kultur zu entwickeln. Er filmte über mehrere Jahre hinweg, und es ist ihm mit einem hochpräzisen Schnitt gelungen, diesen langen Prozess zu erfassen, der sich von stillen, einsamen Gedanken zu Kommunikation entwickelt.

A young Galician filmmaker emigrates to Sweden, where he performs different part-time jobs. His learning of a new language and fascination for the Swedish landscape become a driving force against the difficult life conditions. As he learns about culture, society and lifestyle, he develops a new identity. Evoking Jonas Mekas might not be inappropriate to introduce this personal filmed diary, especially in regard to the richness of the situations and the delicate and visually graceful approach. Having in mind the historical perspective of his grandparents' emigration, Domínguez Serén's core focus – and the one underlying today's human migration – is undoubtedly the acquisition of a new language, which allows to develop a deep relationship with both a new landscape and a different human culture. Filmed over several years, the filmmaker manages, with a very accurate editing, to capture this long process, which starts with silent solitary thoughts and evolves into communication.

**CONTACT**

Eloy Domínguez Serén  
+46 707504559  
eloydsere@gmail.com  
www.eloydsere.com

PAOLO MORETTI



TOMÁS ASTUDILLO

# INSTANTES DE CAMPAÑA

ECUADOR | 2015 | 52' | SPANISH

**MOMENTS OF CAMPAIGN**

WORLD PREMIÈRE

Le 17 février 2013, Rafael Correa a été élu président de l'Équateur pour la troisième fois consécutive. Tomás Astudillo l'a suivi pendant les 42 jours qui ont précédé ce nouveau mandat, lors d'une campagne marathon à travers tout le pays, périple effectué sous la bannière de ce slogan frappé au coin du bon sens : « L'Équateur a déjà un président » – on devine aisément de qui il s'agit. Contrairement au film collectif chilien *Propaganda* (VdR 2014), voici une caméra « embarquée » d'un seul côté, dans les coulisses d'un rituel qui sonne d'autant plus faux que le candidat en question est assuré de l'emporter. Car la « mise en scène » à visée politique est la véritable affaire de *Moments of Campaign*. Astudillo cherche constamment à trouver la bonne place, à la fois très proche de Correa et creusant dans le même temps une distance, en particulier formelle (l'usage du noir et blanc). Le montage souligne d'ailleurs cette dynamique, qui voit progressivement la « figure » de l'homme de pouvoir disparaître peu à peu pour laisser le champ libre à quelques citoyens ordinaires incarnant une névrose collective : celle qui repose sur la croyance tenace dans l'homme providentiel.

Am 17. Februar 2013 wurde Rafael Correa zum dritten Mal in Folge zum Präsidenten von Ecuador gewählt. Tomás Astudillo ist ihm in den 42 Tagen vor der neuen Amtszeit durch das ganze Land gefolgt, während eines Wahlkampfmarathons, dessen Slogan im Zeichen des gesunden Menschenverstands stand: «Ecuador hat bereits einen Präsidenten» – um wen es sich dabei handelt, war unschwer zu erraten. Im Gegensatz zu dem chilenischen Gemeinschaftsprojekt *Propaganda* (VdR 2014) steht hier die Kamera nur auf einer Seite in den Kulissen eines Rituals, das umso verlogener klingt, als sich der Kandidat seiner Wiederwahl sicher sein kann. Denn die «Inszenierung» mit politischem Auftrag ist der eigentliche Zweck von *Moments of Campaign*. Astudillo sucht ohne Unterlass nach der richtigen Perspektive und bleibt Correa nah, schafft (mit Schwarz-Weiss) aber gleichzeitig eine insbesondere formale Distanz. Diese Dynamik dringt auch im Schnitt durch, wo die «Figur» des Machtmenschen schrittweise in den Hintergrund tritt und einigen normalen Bürgern Platz macht, allesamt Verkörperung einer kollektiven Neurose: dem hartnäckigen Glauben an den Heilsbringer.

On 17 February 2013, Rafael Correa was elected President of Ecuador for the third consecutive time. Tomás Astudillo followed him during the 42-day marathon campaign across the entire country that preceded this new term of office. A trip made under the banner of this slogan bearing the mark of common sense: "Ecuador already has a President" – we easily guess who it means. Unlike the Chilean collective film *Propaganda* (VdR 2014), this camera is "embedded" on one side only, behind the scenes of a ritual which sounds even more false given that success for the candidate in question is ensured. For the "mise en scène" with a political agenda is the real story of *Moments of Campaign*. Astudillo constantly seeks out the right place, both very close to Correa and at the same time retaining a distance, in particular through the form (the use of black and white). Moreover, the editing underlines this dynamic that gradually sees the "face" of the man of power disappear little by little, leaving the field free for some ordinary citizens who embody the collective neurosis: that based on the tenacious belief in the right man.

#### PHOTOGRAPHY

Tomás Astudillo, Simón Brauer

#### SOUND

Juan José Luzuriaga

#### EDITING

Leila Héni

#### PRODUCTION

Tomás Astudillo (Ostinato Cine), Marcia Alvarado

#### FILMOGRAPHY

2015 Moments of Campaign (mif)  
2014 Halfway (sf)  
2012 Solid Ocean (sf)

#### CONTACT

Tomás Astudillo  
Ostinato Cine  
+593 984057338  
astudillo.tomas@gmail.com  
www.instantes.ec

SANJU SURENDRAN

# KAPILA

INDIA | 2015 | 61' | MALAYALAM

WORLD PREMIÈRE

**PHOTOGRAPHY**

Manesh Madhavan

**SOUND**Godly Koshy, Smijith Kumar,  
Pramod Thomas**EDITING**

Renjith Kuzhur

**PRODUCTION**

V.S. Kundu (Films Division)

**FILMOGRAPHY**

2015 Kapila (mlf)  
 2014 Garass (sf)  
 2012 Gundert (sf)  
 2007 Theeram (sf)  
 2005 Scribbles On The City (sf)  
 2003 Kandal Pokkudan (sf)

A la lueur d'une bougie, Kapila, s'entraîne avec son maître. Assise en tailleur, dans une immobilité de marbre. Seuls ses yeux effectuent un va-et-vient incessant, semblant décomposer par une série de cercles les mouvements de l'âme, telles les chronophotographies de Muybridge. Kapila est actrice-interprète du Kutiyattam, l'une des plus anciennes formes théâtrales, originaire du Kerala, qui repose sur une technique fascinante: la gestuelle des mains et les expressions du visage que les acteurs doivent mettre au service d'intrigues complexes. Disciple du grand cinéaste indien Mani Kaul disparu en 2011 (à qui est dédié ce film), Sanju Surendran compose un portrait onirique et abstrait, centré sur l'univers sensoriel et réel de la jeune artiste, formée par l'un des plus grands interprètes de tous les temps de cet art théâtral. Entrelaçant les captations des performances et les moments de formation, Surendran expose, plus qu'il n'explique le mode de vie (comme le suggère le plan final, où l'héroïne tapote en clair-obscur sur son laptop) de cette vestale hyper-contemporaine engagée dans une pratique millénaire.

Im Schein einer Kerze trainiert Kapila mit ihrem Meister. Sie sitzt im Schneidersitz, bewegt sich nicht. Nur ihre Augen wandern unablässig hin und her und scheinen durch eine Reihe von Kreisen die Bewegungen der Seele zu unterteilen, wie in den Chronofotografien von Muybridge. Kapila ist Darstellerin und Interpretin von Kutiyattam, einer der ältesten, aus Kerala stammenden Theaterformen, die auf einer faszinierenden Technik beruht: Gestik der Hände und Gesichtsausdrücke, die die Schauspieler komplexen Intrigen leihen müssen. Sanju Surendran, ein Schüler des 2011 verstorbenen grossen indischen Filmemachers Mani Kaul (dem dieser Film gewidmet ist), zeichnet ein traumartiges, abstraktes Porträt, das auf die sinnliche und reale Umgebung der jungen Schauspielerin konzentriert ist, die von einem der grössten Darsteller dieser Theaterkunst ausgebildet wird. Mit der Verflechtung von Darbietungen und Ausbildung zeigt Surendran die Lebensweise dieser modernen Vestalin, die eine jahrtausendealte Praktik erlernt, gleichzeitig aber auch in der Gegenwart verwurzelt ist (wie in der abschliessenden Einstellung, wo sie im Halbdunkel auf ihrem Laptop schreibt).

In candlelight, Kapila rehearses with her master. Sitting cross-legged, still as marble. Only her eyes are incessantly moving back and forth, seemingly going, in a series of circles, through the movements of the soul, like Muybridge's chronophotographic prints. Kapila is an actor-performer of Kutiyattam, one of the oldest forms of theatre, originating in Kerala, which is based on a fascinating technique: the hand movements and facial expressions that the actors must use to portray complex intrigue. A disciple of the great Indian filmmaker Mani Kaul, who died in 2011 (and to whom this film is dedicated), Sanju Surendran composes a dreamlike and abstract portrait, focused on the sensorial and real universe of the young artist, trained by one of this theatrical art's greatest-ever performers. Interweaving recordings of performances with moments of training, Surendran shows, rather than explains, the way of life (as suggested by the final shot, in which the heroine types on her laptop in semi-darkness) of this hyper-contemporary vestal committed to a thousand-year-old practice.

**CONTACT**

V. S. Kundu  
 Films Division  
 +91 8879555888  
 vskundu@gmail.com



GEOFFREY LACHASSAGNE

# LA CAPTURE

FRANCE | 2015 | 49' | FRENCH  
WORLD PREMIÈRE

Dix jours en Corrèze avec Pierre Bergounioux, auteur prolifique d'une œuvre largement autobiographique et entomologiste à ses heures perdues. Il aurait dû faire beau en ce mois de juin ; les insectes auraient été abondants et bigarrés. Mais le temps, maussade, teinte le film et l'humeur de son protagoniste d'une mélancolie séante. A l'exploration du verbe répond celle de la nature, qui aux yeux de l'écrivain semble reprendre le dessus. C'est une quête immuable qui l'habite, d'insectes ou du mot exact ; celui qui précisément saura exprimer, manifester la pensée et l'idée, un mouvement perpétuel. Pour en rendre compte, Lachassagne compose un cadre permettant de refléter un univers aussi fascinant que partiellement hermétique, et met en oeuvre une forme qui parvient à témoigner avec grâce et finesse de la texture de la peau, de la précision des sons – parfois exacerbés dans la bande sonore –, de la vibration de la nature. Reste pour Bergounioux une interrogation essentielle : « celle de savoir si, ne fut-ce qu'au tout dernier instant, nous serons fixés sur ce qui nous est arrivé ».

Zehn Tage im französischen Département Corrèze mit Pierre Bergounioux, dem produktiven Autor eines weitgehend autobiografischen Werks, der sich in seiner Freizeit der Insektenkunde widmet. Eigentlich hätte es schön sein sollen in diesem Juni, die Insekten wären in ihrer ganzen Vielfalt und im Überfluss vorhanden gewesen. Aber das Wetter ist schlecht und trübt den Film und die Stimmung des Protagonisten passend melancholisch. Auf die Erforschung des Verbs antwortet jenes der Natur, die in den Augen des Autors wieder die Oberhand zu gewinnen scheint. Er wird von einer unabänderlichen Suche angetrieben, nach Insekten oder nach dem richtigen Wort, jenem, das den Gedanken und die Idee genau auszudrücken vermag, eine ewige Bewegung. Um davon zu berichten, komponiert Lachassagne einen Rahmen, der eine ebenso faszinierende wie teilweise hermetische Welt widerspiegelt, und setzt eine Form um, die mit Anmut und Präzision die Beschaffenheit der Haut, die Genauigkeit der Töne – in der Tonspur manchmal übersteigert – und die Vibration der Natur zum Ausdruck bringt. Für Bergounioux bleibt eine wesentliche Frage offen: «die Frage, ob wir, und sei es erst im allerletzten Moment, verstehen werden, was uns widerfahren ist».

Ten days in Corrèze with Pierre Bergounioux, prolific writer of mainly autobiographical work and entomologist in his spare time. The weather should have been fine in June; there should have been plenty of colourful insects. But the gloomy weather tinges the film and its protagonist's mood with seemingly melancholy. The exploration of language is reflected in the examination of nature, which, in the eyes of the writer, seems to be coming out on top. It's an unchanging quest, for insects or for the right word; that which is capable of precisely expressing, showing the thought and the idea, a perpetual movement. To account for this, Lachassagne composes a framework enabling the reflection of a universe that is as fascinating as it is partially hermetic, and implements a form that successfully, gracefully and accurately, shows the texture of the skin, the precision of sounds—at times exacerbated in the soundtrack—and the vibrations of nature. What remains for Bergounioux is an essential question: “that of knowing whether, if only at the very last minute, we will fathom what has happened to us”.

**PHOTOGRAPHY**  
Pascale Granel

**SOUND**  
Graciela Barrault

**EDITING**  
Matthias Bouffier

**PRODUCTION**  
Gilles Le Mao (La Huit)

**FILMOGRAPHY**  
2015 La Capture (mlf)  
2008 Aréotrains! (mlf)  
2003 La Longue marche vers l'indépendance  
2002 Ils se cherchent des demeures (sf)  
2000 Cry Over Spilt Milk (mlf)

**CONTACT**  
Gilles Le Mao  
La Huit  
+33 153447088  
gilles.lemao@lahuit.fr

MARTÍN SOLÁ

# LA FAMILIA CHECHENA

ARGENTINA | 2015 | 60' | CHECHEN

**THE CHECHEN FAMILY**

WORLD PREMIÈRE

**PHOTOGRAPHY**

Gustavo Schiaffino

**SOUND**

Jonathan Darch, Omar Mustafá

**EDITING**

Lorena Moriconi, Martín Solá

**PRODUCTION**

Martín Solá (Insomniafilms)

**FILMOGRAPHY**

2013 Hamdan  
 2011 Messenger  
 2008 Closed box  
 2007 Dinner at the Family  
 Home (sf)

Abubakar, 46 ans, participe au 'dhikr', danse rituelle des musulmans soufis tchéchènes, durant laquelle il atteint un état d'extase qui lui permet d'exorciser ses luttes quotidiennes, un détachement total de ce que son peuple a enduré durant l'occupation. La présence de sa mère, de son épouse et de ses neuf enfants fait réapparaître les fantômes du passé. Histoires de la déportation de 1948, menace de kidnapping subie par ses filles; violence aveugle. Puis Grozny. Ses lumières, ses ombres, ses bruits, ses paysages. Les visages sombres derrière les murs noircis. Tout cela fait remonter des souvenirs qui se mêlent à la réalité du quotidien. Le rituel du 'dhikr' ramène Abubakar à sa culture et à sa foi. Un exorcisme de la mort et de la douleur, à travers la danse, la musique et les prières. Véritable acte de résistance. *The Chechen Family* est une descente au cœur de l'obscurité de la culture tchéchène. Un film comparable à une transe suscitant tous les sens du spectateur. Un film d'une puissance brute et viscérale. Un délire émotionnel et cinématographique. Une déclaration poétique et visionnaire.

Der 46-jährige Abubakar nimmt aktiv am Zikr, dem rituellen Tanz der tschetschenischen Sufis, teil. Bei jedem Zikr erreicht er einen Zustand der Extase, der für ihn wie die Befreiung von seiner täglichen Mühsal ist. Eine Loslösung von allem, was den Seinigen in den Jahren der Besetzung widerfahren ist. Die Gegenwart seiner Mutter, seiner Frau und seiner neun Kinder holt die Geister der Vergangenheit zurück. Geschichten über die Deportation 1948, die Drohung einer Entführung, die über seinen Töchtern liegt; willkürliche Gewalt. Dann kommt die Stadt Grosny. Ihre Lichter, Schatten, Klänge, Landschaften. Die dunklen Gesichter hinter versengten Mauern. Alles bringt Erinnerungen zurück, die mit der alltäglichen Realität verschmelzen. Deshalb festigt der Zikr die Bande, die Abubakar mit seiner Kultur und seinem Glauben verbinden. Ein Exorzismus von Tod und Schmerz, der durch Tanz, Musik und Gebet geschieht. Ein Akt des Widerstands. *The Chechen Family* führt in den dunkelsten Teil der tschetschenischen Kultur. Ein tranceartiger Film, der den Zuschauer bei allen Sinnen packt. Ein Film von reiner viszeraler Kraft. Ein emotionales und filmisches Delirium. Eine poetische, visionäre Stellungnahme.

Abubakar is 46 years old and is an active participant in the Zikr, the ritual dance performed by Chechen Sufi Muslims. At each Zikr, he reaches a state of ecstasy that works for him as a kind of exorcism from his daily struggles. A detachment from everything that his people have suffered over the years of occupation. The presence of his mother, his wife and his nine children conjures ghosts from the past. Stories of the 1948 deportation, the threat of kidnapping suffered by his daughters; the random violence. Then there is the city of Grozny. Its lights, shadows, sounds, landscapes. The dark faces behind the scorched walls. Everything brings back more memories that merge with everyday reality. Thus, the Zikr ritual renews Abubakar's ties to his culture and faith. An exorcism of death and pain, made through dance, music and prayer. An act of resistance. *The Chechen Family* is a descent into the heart of darkness of Chechen culture. A trance film that grabs all senses of the viewer. A film of sheer visceral power. An emotional and cinematic delirium. A poetic and visionary statement.

**CONTACT**

Martin Solá  
 Insomniafilms  
 +549 1121910717  
 martinpsola@gmail.com

GIONA A. NAZZARO





FRANÇOIS FARELLACCI, LAURA LAMANDA

# LUPINO

FRANCE, ITALY | 2014 | 49' | FRENCH, CORSICAN  
INTERNATIONAL PREMIÈRE

Anthony, Orsu et Pierre-Marie habitent à Lupino, une banlieue de Bastia. Ils ont grandi ici, dans les HLM coincés entre la nationale et les collines, loin de la plage, loin du centre-ville, loin de tout. Sur les bancs et les parkings en bord de mer, ils passent ensemble de longues journées fébriles, à la recherche d'un peu d'ombre, de compagnie, d'un moyen de s'évader. Après *L'île des morts* (2012), François Farellacci poursuit – en collaboration ici avec Laura Lamanda – une exploration très personnelle de la jeune génération corse. Un film choral, constitué de multiples portraits et atmosphères, à la fois tendre et fort, sauvage et fragile comme les personnages présentés, tourné avec une sensibilité filmique peu commune et proposant un montage qui s'accorde subtilement avec le rythme intérieur des situations. Dans la chaleur de la lumière estivale, le film parvient à capter un temps suspendu d'une profonde éloquence.

Anthony, Orsu und Pierre-Marie leben in Lupino, einer Vorstadtgegend von Bastia. Hier, in diesen Sozialwohnungen zwischen der Autobahn und den Hügeln, sind sie aufgewachsen, weit entfernt von der Küste, weit entfernt von der Stadtmitte, weit entfernt von allem. Sie verbringen lange, ruhelose Tage auf Bänken und Ödland, in Sehnsucht nach etwas Schatten, nach etwas Gesellschaft, nach einem Ausweg. Nach *L'île des morts* (2012) setzt François Farellacci, hier in Zusammenarbeit mit Laura Lamana, die sehr persönliche Untersuchung der jungen Generation auf Korsika fort. Ein Film wie ein Kaleidoskop aus zahlreichen Porträts und Atmosphären, weich und stark, wild und sensibel zugleich, wie die porträtierten Charaktere, die mit einer ungewöhnlichen filmischen Sensibilität und einem Schnitt gefilmt wurden, der subtil zum inneren Rhythmus der Situationen passt. In der Wärme des Sommerlichts gelingt es dem Film, Momente mit einer tiefen Bedeutung einzufangen, in denen die Zeit still steht.

Anthony, Orsu and Pierre-Marie belong to Lupino, a suburban area of Bastia. They grew up here, in these public housings, trapped between the motorway and the hills, far from the seaside, far from the city center, far from anything. They spend long restless days on public benches and waste grounds together, aching for some shadow, for some company, for an escape. After *L'île des morts* (2012), François Farellacci continues, here in collaboration with Laura Lamana, a very personal exploration of the young generation in Corsica. A choral film, made of multiple portraits and atmospheres. Both tender and strong, savage and fragile like the characters portrayed, filmed with an uncommon cinematic sensitivity and an edit which subtly matches the inner rhythm of the situations. In the warmth of the summer light, the film manages to capture a deeply meaningful suspended time.

## SCREENPLAY

François Farellacci,  
Laura Lamanda

## PHOTOGRAPHY

François Farellacci

## SOUND

Ugo Casabianca,  
Vincent Piponnier,  
Rémi Gauthier

## EDITING

Laura Lamanda

## PRODUCTION

François Farellacci,  
Jean-Etienne Brat  
(Stanley White)

## FILMOGRAPHY

François Farellacci

- 2014 Lupino (mlf)
- 2012 The Island of The Dead (mlf)
- 2009 Family (mlf)
- 2004 Resurrections (sf)
- 1999 Flight Over Town (sf)
- 1998 The Strong Age (mlf)

## Laura Lamanda

- 2015 Lupino (mlf)
- 2006 Le Corbusier et le Cabanon (sf)
- 2005 Résurrections (sf)
- 2004 Genova2004 (mlf)
- 2004 Charlotte Perriand (une photobiographie) (sf)
- 2003 Qui guide qui ? (sf)

## CONTACT

François Farellacci  
Stanley White  
+33 610230048  
ffarellacci@gmail.com  
www.stanleywhite.net

NINO GOGUA

# MADONNA

GEORGIA | 2015 | 58' | GEORGIAN

WORLD PREMIÈRE

**PHOTOGRAPHY**

Alexander Kvatashidze

**SOUND**

Niko Tarielashvili

**EDITING**

Sandro Khutsishvili

**PRODUCTION**

Natia Guliashvili (CineMark)

**FILMOGRAPHY**

2012 Nok. 10 (sf)

2013 St. 3D (sf)

Madonna, la seule femme chauffeur de bus de toute la Géorgie, vit avec sa mère dans un immeuble délabré de l'époque soviétique. Seule dans un univers d'hommes, elle a su adapter non seulement son comportement, mais aussi son apparence. Entre l'appartement d'une seule pièce qu'elle partage avec sa mère, et le milieu dans lequel elle travaille, sa vie semble se dérouler sans heurts. Mais derrière son masque silencieux se cachent des histoires de jeunesse, des sentiments forts, des illusions perdues, et surtout un conflit étouffé avec deux institutions fondamentales en Géorgie: la famille et la société. La situation éclate alors lorsqu'elle décide de rénover l'appartement elle-même, après des années de vaines promesses de la part de l'État... La cinéaste réalise un film d'observation à distance variable, qui rend compte d'un état d'esprit et d'un état du monde. Situé dans un décor très fort, entre l'urbain et le rural, et riche de moments presque surréels, *Madonna* est le portrait d'un personnage qui voudrait évoluer. Et d'un pays figé dans son immobilité.

Madonna, die einzige Busfahrerin in ganz Georgien, lebt mit ihrer Mutter in einem heruntergekommenen Gebäude aus der Sowjetzeit. Alleine in einer Männerwelt ist es ihr gelungen, nicht nur ihr Verhalten, sondern auch ihr Aussehen anzupassen. Zwischen der Einzimmerwohnung, die sie mit ihrer Mutter teilt, und ihrer Arbeitswelt scheint ihr Leben reibungslos zu verlaufen. Doch hinter ihrer stillen Maske verbergen sich Jugendgeschichten, starke Gefühle, verlorene Illusionen und vor allem ein erstickter Konflikt mit Familie und Gesellschaft, den zwei fundamentalen Institutionen Georgiens. Die Situation eskaliert, als sie beschliesst, die Wohnung selbst zu renovieren, nach Jahren leerer Versprechungen des Staates... Der Filmemacherin ist ein aus unterschiedlicher Entfernung beobachtender Film über eine Geisteshaltung und einen Zustand der Welt gelungen. Vor einer starken Kulisse, zwischen Stadt und Land, mit vielen fast surrealen Momenten, zeichnet *Madonna* das Porträt eines Menschen, der sich weiterentwickeln möchte. Und dasjenige eines Landes, das in seiner Unbeweglichkeit festgefahren ist.

Madonna, the only female bus driver in Georgia, lives with her mother in a Soviet-era dilapidated building. Alone in a man's world, she has managed to adapt not only her behaviour but also her appearance. Her life seems to run smoothly between the one-room apartment she shares with her mother and the environment in which she works. But her silent mask hides a history of youth, strong feelings, lost illusions and, above all, a stifled conflict with the two fundamental institutions of Georgia: family and society. The situation explodes when she decides to renovate the apartment herself, after years of vain promises from the State... The filmmaker directs a film of observation at varied distances, which illustrates a state of mind and a state of the world. Located in a very strong setting, between the urban and the rural, and rich in almost surreal moments, *Madonna* is the portrait of a character who longs to evolve. And of a country frozen in immobility.

**CONTACT**

Natia Guliashvili  
CineMark  
+995 599555421  
lib.nattan@gmail.com  
www.cinemark.ge

LUCIANO BARISONE



ELS DIETVORST

# THE RABBIT AND THE TEASEL

BELGIUM, IRELAND | 2014 | 53' | ENGLISH  
INTERNATIONAL PREMIÈRE

Eléments fictifs et autobiographiques se mêlent harmonieusement dans ce conte lyrique qui entraîne le spectateur dans un univers de beauté, de mort et de décadence. L'auteure et réalisatrice Els Dietvorst zoome sur l'âpre réalité d'une année pluvieuse qui pousse un fermier au désespoir. Dans une campagne irlandaise au décor intemporel se déroule une parabole contemporaine aussi envoûtante que déstabilisante. Vie, mort et miracles dans une famille d'agriculteurs irlandais. Une authentique autobiographie se mue en fiction pour revenir à une notion encore plus profonde de réalité. D'aucuns pourraient critiquer l'excès de fiction, mais l'artifice a rarement été aussi naturel et opportun. Traitant de la mémoire, le film considère que nous mélangeons faits réels et impressions affectives construites dans notre perception du monde. Un récit magistral, un travail extrêmement précis sur les textes et la puissante esthétique d'un paysage rural hors du temps s'associent parfaitement avec le rythme lent et implacable du souvenir et la mélancolie d'une innocence perdue.

Fiktion und autobiografische Elemente vermengen sich nahtlos zu einer lyrischen Erzählung, die den Zuschauer in eine Welt der Schönheit, des Todes und des Verfalls entführt. Autorin und Regisseurin Els Dietvorst zoomt die rohe Realität eines regnerischen Jahres heran, das ein Bauer verzweifeln lässt. An einem zeitlosen Schauplatz auf dem irischen Land entfaltet sich eine moderne, ebenso bezaubernde wie konfrontierende Parabel. Leben, Tod und Wunder einer irischen Bauernfamilie. Eine echte Autobiografie wird zu Fiktion und kommt zu einer noch tieferen Auffassung der Realität zurück. Manche mögen sich ob des Exzesses der Fiktion streiten, selten waren Kunstgriffe jedoch natürlicher und passender. Der Film befasst sich mit der Erinnerung und erkennt an, dass unsere Wahrnehmung der Welt reale Fakten mit konstruierten emotionalen Eindrücken mischt. Eine meisterhafte Erzählung, eine extrem präzise Textarbeit und die kraftvolle Ästhetik der zeitlosen bäuerlichen Landschaft, perfekt kombiniert mit dem langsamen und schonungslosen Tempo der Erinnerung und der Melancholie einer verlorenen Unschuld.

Fiction and autobiographical elements smoothly mingle in a lyrical tale that drags the viewer into a universe of beauty, death, and decay. Author and director Els Dietvorst zooms in on the raw reality of a rainy year that drives a farmer to despair. In a timeless setting on the Irish countryside, a contemporary parable unfolds, as enchanting as it is confronting. Life, death and miracles of an Irish farmer family. A real autobiography transforms into fiction and comes back to an even deeper notion of reality. Some may possibly argue about the excess of fiction, but artifice has rarely been more natural and appropriate. Dealing with memory, the film acknowledges that our perception of the world mixes real facts with constructed emotional impressions. A masterful narrative, an extremely accurate work on the texts and the powerful aesthetics of timeless rural landscape, perfectly combine with the slow and relentless pace of remembrance and the melancholy of a lost innocence.

**PHOTOGRAPHY**  
Hans Bruch Jr.

**SOUND**  
Gilles Laurent

**EDITING**  
Simon Arazi

**MUSIC**  
Laura Hyland

**PRODUCTION**  
Arielle Sleutel (Tondo Films)

**FILMOGRAPHY**  
2014 The Rabbit and the Teasel (mlf)  
2014 The Black Lamb  
2014 ACM, The Whole Story (mlf)  
2009 As Long as the Blackbird Sings (sf)  
2006 Lied voor de prijs van een geit (mlf)  
2006 The Apple Eater (mlf)  
2005 Five Years in the Making (mlf)  
2004 Koningskinderen (mlf)  
2002 Act One (sf)  
2000 The Return of the Swallows

**CONTACT**  
Arielle Sleutel  
Tondo Films  
+32 497581105  
arielle@tondofilms.be

PAOLO MORETTI

IRIS ZAKI

# WOMEN IN SINK

UNITED KINGDOM, ISRAEL | 2015 | 38' | HEBREW

WORLD PREMIÈRE

**SOUND**

Arnon Afriat

**EDITING**

Tal Cicurel

**PRODUCTION**

Iris Zaki

**FILMOGRAPHY**2015 *Women in Sink* (mf)2010 *My Kosher Shifts* (sf)

Au début, comme souvent, une intention: tourner à Haïfa, un film sur les difficultés rencontrées par les Arabes israéliennes. Iris Zaki, Juive opposée à la politique israélienne actuelle, débarque «chez Fifi», un salon de coiffure tenu par une Arabe chrétienne, et installe une caméra qui cadre en plongée celles qui passent entre ses mains pour le shampooing «réglementaire». Ce qui s'échange entre la réalisatrice et les habituées du salon, plateau de tournage minimaliste de *Women in Sink* (littéralement «des femmes dans l'évier»), est bien différent du film «engagé» qu'elle avait imaginé au départ. Dans les conversations, apparaît en effet l'importance d'un lieu qu'elles fréquentent autant pour soigner leur apparence que pour sa fonction de «parlement des femmes» balzacien et proche-oriental (voir le pendant fictionnel beyrouthin de Nadine Labaki, *Caramel*). Par le biais de ce moment de détente et d'abandon qu'elle organise, Iris Zaki parvient, pour ainsi dire, à «brosser» un portrait choral inattendu. Et le salon de coiffure de devenir, ainsi, un lieu métaphorique où se reflète la capillarité de la société israélienne.

Wie so oft war am Anfang nur eine Absicht: In Haifa einen Film über die Schwierigkeiten zu drehen, mit denen die israelischen Araberinnen konfrontiert sind. Iris Zaki, eine Jüdin, die mit der aktuellen israelischen Politik nicht einverstanden ist, öffnet die Tür zu «Fifi», einem von einer christlichen Araberin geführten Friseursalon, stellt eine Kamera auf, die aus der Vogelperspektive alle Kundinnen filmt, die sich von ihr die Haare waschen lassen. Der Austausch, der zwischen der Regisseurin und den Stammkundinnen des Salons am minimalistischen Set von *Women in Sink* (z. dt. Frauen im Waschbecken) stattfindet, verläuft ganz anders, als der «engagierte» Film, den sie sich ursprünglich vorgestellt hatte. In den Gesprächen wird die Bedeutung eines Ortes deutlich, den sie einerseits zur Pflege ihres Äusseren aufsuchen, der aber gleichzeitig auch die Funktion eines nahöstlichen, von Balzac entlehnten «Parlaments der Frauen» hat (siehe auch das Beiruter Pendant im Fiktionsbereich *Caramel* von Nadine Labaki). Durch diesen von ihr organisierten Augenblick der Entspannung gelingt es Iris Zaki, ein unerwartetes Porträt zu zeichnen. Der Friseursalon wandelt sich zu einem metaphorischen Ort, der die Kapillarität der israelischen Gesellschaft widerspiegelt.

There was, as is often the case, an intention at the beginning: to shoot a film about the difficulties facing Israeli Arab women in Haifa. Iris Zaki, a Jewish woman opposed to current Israeli policy, turns up at «Fifi's», a hair salon owned by a Christian Arab woman, and installs a camera that frames in high-angle those who pass through her hands for the «regulation» shampooing. The exchange between the director and the regulars at the salon, the minimalist film set of *Women in Sink*, is quite different from the «committed» film she had initially imagined. What indeed becomes apparent during the conversations is the importance of this place to which they come to as much to look after their appearance as for its function as a Balzacian and Middle-Eastern «women's parliament» (see Nadine Labaki's fictional twin film, *Caramel*, set in Beirut). Through the moment of relaxation and abandon that she creates, Iris Zaki succeeds in painting an unexpected choral portrait. And the hair salon thereby becomes a metaphorical place in which the capillarity of Israeli society is reflected.

**CONTACT**Iris Zaki  
+44 7507605505  
irismtv@gmail.com

EMMANUEL CHICON

→  
**Wild Women – Gentle Beasts**  
von Anka Schmid



←  
**Body, le corps du frère**  
de David Nicolas Parel


→  
**Imagine waking up tomorrow  
and all music has disappeared**  
von Stefan Schwieter



**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](http://www.srgssr.ch)



**19 FILMS PRÉSENTÉS EN PREMIÈRE MONDIALE  
OU INTERNATIONALE CONCOURENT POUR LE  
SESTERCE D'OR LA MOBILIÈRE RÉCOMPENSANT  
LE MEILLEUR COURT MÉTRAGE (CHF 5000) ET  
LE PRIX DU JURY LA MOBILIÈRE POUR LE COURT  
MÉTRAGE LE PLUS INNOVANT (CHF 2500).**

**19 FILME PRÄSENTIERT ALS WELTPREMIEREN  
ODER INTERNATIONALE PREMIEREN. DIESE FILME  
BEWERBEN SICH FÜR DEN SESTERCE D'OR DIE  
MOBILIAR FÜR DEN BESTEN KURZFILM (CHF 5000)  
UND DEN PREIS DER JURY DIE MOBILIAR  
FÜR DEN INNOVATIVSTEN KURZFILM (CHF 2500).**

**19 FILMS ARE SHOWN AS WORLD OR  
INTERNATIONAL PREMIERES. THESE FILMS ARE  
ELIGIBLE FOR THE SESTERCE D'OR LA MOBILIÈRE  
FOR THE BEST SHORT FILM (CHF 5,000) AND  
THE PRICE OF THE JURY LA MOBILIÈRE FOR THE  
MOST INNOVATIVE SHORT FILM (CHF 2,500).**



**COMPÉTITION  
INTERNATIONALE  
COURTS MÉTRAGES**

TATIANA HUEZO

# AUSENCIAS

MEXICO | 2015 | 27' | SPANISH

**ABSENCES**

INTERNATIONAL PREMIÈRE

**PHOTOGRAPHY**

Ernesto Pardo

**SOUND**

Pablo Tamez, Pablo Fernández

**EDITING**

Lucrecia Gutiérrez

**PRODUCTION**

Anaïs Vignal (la sandía digital)

**FILMOGRAPHY**

- 2015 Absences (sf)
- 2014 See, Listen and Be Silent (sf)
- 2011 The Tiniest Place
- 2005 Family Portrait (mlf)
- 2001 The Core of the Earth (sf)

Le film s'ouvre sur les images d'une famille heureuse qui n'existe plus : un homme, une femme et leurs deux beaux enfants. Ces images sont fugaces et surtout, fragiles, car un matin, le garçon et son père ont disparu, enlevés sur la route par des hommes armés. Restent Lulu, l'épouse dévastée, et sa fille Dayana, privées de nouvelles et d'explications. Elles attendent. Lulu vit dans l'espoir d'approcher à nouveau ces corps aimés, vivants ou même morts. Elle voudrait, au minimum, savoir. Tout cela, Lulu le raconte en voix-off. Ce faisant, elle impose sa voix de victime insoumise, refusant d'accepter l'inacceptable. Avec une économie de moyens qui n'atténue en rien la force de son propos, Tatiana Huezo raconte une part de l'histoire mexicaine contemporaine qui doit à tout prix être dite. La réalisatrice (qui remporta en 2011 le Grand Prix de Visions du Réel avec *El lugar mas pequeno*) réussit un tour de force douloureux : filmer le vide impossible à combler, l'absence des êtres chers, les questions sans réponse et le silence suffocant. Un film indispensable et poignant.

Der Film beginnt mit den Bildern einer glücklichen Familie, die es nicht mehr gibt: ein Mann, eine Frau und zwei hübsche Kinder. Flüchtige und zerbrechliche Bilder, denn eines Morgens wurden Vater und Sohn auf der Strasse von bewaffneten Männern entführt und sind seither verschwunden. Zurück bleiben ohne Neuigkeiten oder irgendeine Erklärung die verzweifelte Ehefrau Lulu und ihre Tochter Dayana. Sie warten. Lulu lebt in der Hoffnung, sich den geliebten Menschen wieder nähern zu können – seien sie lebendig oder tot. Sie möchte es zumindest wissen. All das erzählt Lulu in Off-Stimme. Die Stimme eines widerpenstigen Opfers, das sich weigert, das Inakzeptable zu akzeptieren. Mit sparsamen Mitteln, die dem Diskurs nichts von seiner Kraft nehmen, erzählt Tatiana Huezo einen Aspekt der Geschichte des heutigen Mexikos, der nicht verschwiegen werden darf. Der Regisseurin (die für *El lugar mas pequeno* bei Visions du Réel 2011 mit dem Grand Prix ausgezeichnet wurde) gelingt ein schmerzhafter Kraftakt: Sie filmt die mit nichts zu füllende Leere, das Fehlen der geliebten Personen, die Fragen ohne Antworten und die betäubende Stille. Ein notwendiger, ergreifender Film.

The film opens on images of a happy family that no longer exists: a man, a woman and their two beautiful children. These images are fleeting and, above all, fragile, because one morning, the boy and his father have disappeared, snatched off the road by armed men. Left behind are Lulu, the devastated wife, and her daughter Dayana, deprived of news, or of any explanations. They wait. Lulu lives in the hope of once again approaching these bodies she loves, alive or even dead. She would like at least to know. Lulu tells all of this in voiceover. In doing so, she imposes her voice as a victim who refuses to give in, who refuses to accept the unacceptable. With an economy of means that in no way diminishes the strength of her intention, Tatiana Huezo recounts a part of contemporary Mexican history that must be told at all cost. The director (who won the Grand Prix at Visions du Réel 2011 with *El lugar mas pequeno*) succeeds in a painful tour de force: filming the unfillable void, the absence of loved ones, the unanswered questions and the suffocating silence. An indispensable and poignant film.

**CONTACT**

Anaïs Vignal  
la sandía digital  
+52 15534601642  
anaisvignal@gmail.com

PAMELA PIANEZZA





# DER WEISSE RAUM

KARIN JURSCHICK

GERMANY | 2015 | 30' | GERMAN

**THE WHITE ROOM**

WORLD PREMIÈRE

Un film-rêve... ou un film-cauchemar. On entre ici dans un univers surréaliste et lynchien dans lequel on se perd avec inquiétude et émerveillement.

Karin Jurschick, Prix Regard Neuf 2001 à Visions du Réel avec son film *It Should Have Been Nice After That*, revient sur son autobiographie et la transcende en un flux d'images à la fois choquantes et extrêmement fragiles. «Il y a des histoires qui résistent à leur propre récit. Pourtant, il faut continuer à essayer.» dit-elle à propos de son film. Et *Der weisse Raum* est en effet un essai, dans le sens le plus noble du terme, qui aborde un sujet: celui de sa propre histoire, inépuisable par définition. Une œuvre visionnaire et magnétique qui trouble tous les points de repère. Un film qui, par l'extrême maîtrise de son montage et de sa mise en scène, fait exploser ses mystérieux, récurrents et irrésistibles climaxes.

Ein Traumfilm... oder ein Albtraum-Film. Wir betreten ein surrealistisches, an Lynch erinnerndes Universum, in dem man sich beunruhigt und entzückt verliert. Karin Jurschick, ausgezeichnet mit dem Preis Regard Neuf 2001 bei Visions du Réel für *It Should Have Been Nice After That*, kommt auf ihre Autobiografie zurück, indem sie sie in einen Fluss aus zugleich schockierenden und extrem fragilen Bildern transzendiert. «Es gibt Geschichten, die sich dagegen wehren, erzählt zu werden. Trotzdem muss man es weiter versuchen», sagt sie über ihren Film. *Der weisse Raum* ist in der Tat ein Versuch, im besten Sinne des Wortes, der sich mit einem per Definition unerschöpflichen Thema befasst: mit dem seiner eigenen Geschichte. Ein visionäres und magnetisches Werk, das alle Bezugspunkte durcheinander bringt. Ein Film, der seine mysteriösen, wiederkehrenden und unwiderstehlichen Höhepunkte durch die perfekte Beherrschung von Montage und Regiearbeit explodieren lässt.

A dream-film... or a nightmare-film. Here we are entering a surrealist and Lynchian universe in which we lose ourselves with concern and wonder.

Karin Jurschick, Prix Regard Neuf 2001 at Visions du Réel with her *It Should Have Been Nice After That*, goes back over her autobiography, transcending it towards a flow of images that are both shocking and extremely fragile. "There are stories that don't want to be told. However, you have to keep trying" she said of her film. And *The White Room* is indeed her way of trying, in the most noble sense of the term, to address a subject: that of her own history, inexhaustible by definition. A visionary and magnetic work that clouds all points of reference. A film that, with extreme mastery of montage and 'mise en scène', explodes its mysterious, recurrent and irresistible climaxes.

## PHOTOGRAPHY

Johann Feindt

## EDITING

Frank Brummundt

## PRODUCTION

Karin Jurschick (Karin Jurschick Filmproduktion)

## FILMOGRAPHY

- 2015 *Der Weisse Raum* (sf)
- 2012 *Sieben Stunden – Das Überleben der Susanne Preusker* (mlf)
- 2012 *Das Böse* (mlf)
- 2011 *Die Wolke. Tschernobyl und die Folgen*
- 2009 *Zertifikat Deutsch*
- 2006 *NICHT MEHR* (sf)
- 2005 *Nach dem Mord an Theo van Gogh* (mlf)
- 2003 *Die Helfer und die Frauen*
- 2001 *Im Spiegel der Bilder* (mlf)
- 2000 *Danach hätte es schön sein müssen*

## CONTACT

Karin Jurschick  
Karin Jurschick Filmproduktion  
+49 170-8020985  
jurschick@aol.com

VADIM DUMESH

# DIRTY BUSINESS

ISRAEL | 2015 | 14' | HEBREW, ARABIC

WORLD PREMIÈRE

**PHOTOGRAPHY**

Philippe Bellaïche

**SOUND**

Tharwat Hadid

**EDITING**

Yael Yakirevich

**PRODUCTION**

Vadim Dumesh (DVG Media)

**FILMOGRAPHY**

2015 Dirty Business (sf)

La situation entre Israël et la Palestine étant telle qu'on la connaît, il est difficile d'imaginer à quel point, sur un plan économique, les deux territoires sont liés. C'est sur cet angle précis, et plus particulièrement sur le négoce de charbon dans la région de Jénine, que se concentre Vadim Dumesh, réalisateur originaire de Lettonie mais installé depuis longtemps à Tel Aviv. En Israël où le prix des oranges chute, les arbres fruitiers sont abattus. Ils sont ensuite vendus au marché noir en Palestine, puis transformés en charbon – activité moins strictement réglementée que du côté israélien – avant d'être de nouveau proposés à la vente en Israël... Loin des images tristement banalisées du « conflit israélo-palestinien », le cinéaste filme les échanges – forcément complexes – entre deux partenaires commerciaux inégaux mais dépendants l'un de l'autre, incapables de se faire entièrement confiance. A contre-courant d'une tendance à la simplification qui prévaut dans de nombreux médias, Dumesh assume la complexité de son sujet et propose une enquête fouillée. Un travail essentiel.

Bei allem, was man über die Lage zwischen Israel und Palästina weiss, ist nur schwer vorstellbar, wie stark die beiden Gebiete wirtschaftlich miteinander verbunden sind. Vadim Dumesh, ein aus Lettland stammender, aber seit langem in Tel Aviv lebender Regisseur, hat genau diesen Blickwinkel beziehungsweise den Kohlehandel in der Region Dscheinin gewählt: In Israel, wo der Orangenpreis fällt, werden Obstbäume gefällt. Sie werden auf dem palästinensischen Schwarzmarkt verkauft, der Verkohlung unterzogen – was hier weniger streng geregelt ist als in Israel – und dann wieder in Israel zum Kauf angeboten. Weit entfernt von den traurigerweise banal gewordenen Bildern des « israelisch-palästinensischen Konflikts » filmt der Regisseur die zwangsläufig komplexen Begegnungsmuster zwischen zwei ungleichen, voneinander abhängigen Geschäftspartnern, die unfähig sind, sich wirklich zu vertrauen. Dumesh folgt nicht dem in vielen Medien festzustellenden Trend zur Vereinfachung, sondern stellt sich der Komplexität seines Themas und lässt eine tiefgreifende Untersuchung entstehen. Eine essentielle Arbeit.

Given the situation between Israel and Palestine as we know it, it is hard to imagine to what extent the two territories are connected at an economic level. Vadim Dumesh – a Latvian director who has lived for many years in Tel Aviv – focuses his film on exactly this angle, more specifically on trading in charcoal in the Jenin region. In Israel, where the price of oranges is tumbling, the fruit trees are cut down. They are then sold on the black market in Palestine to be transformed into charcoal – the activity is less heavily regulated here than in Israel – before being offered for sale in Israel... Far from the depressingly banal images of the "Israeli-Palestinian conflict", the filmmaker captures the naturally complicated discussions between two unequal but interdependent trading partners, who are unable to entirely trust each other. Going against the tendency to oversimplify, which prevails in many media, Dumesh accepts the complexity of his subject and offers a well-researched study. An essential work.

**CONTACT**

Vadim Dumesh  
DVG Media  
+972 525894121  
vadims.dumesh@gmail.com



ADAM PALENTA

# DOM NA GLOWIE

POLAND | 2014 | 19' | POLISH

**HOUSE ON ITS HEAD**

INTERNATIONAL PREMIÈRE

Des années durant, Wojciech Zamecznik (1923–1967) a documenté la vie de sa famille. L'homme n'était pas à proprement parler cinéaste, mais se présentait comme architecte, scénographe et graphiste. Ses intuitions en tout cas, étaient celles d'un véritable artiste, auquel le réalisateur Adam Palenta rend sublimement hommage aujourd'hui avec ce film-collage associant différentes archives de Zamecznik – images animées, dessins, animations – valorisées par un montage créatif et de surprenants enregistrements sonores. Le regard est amusé, parfois coquin, souvent poétique. Zamecznik se laisse même aller à des expérimentations visuelles évoquant le cinéma soviétique d'avant-garde. Il est bouleversant de voir défiler, en dix-neuf minutes, une existence entière et de si grands bonheurs – Zamecznik capturait volontiers les courbes de son épouse et les rires de ses enfants, le reste, peut-être moins heureux, demeurant hors-champ. Le témoignage est cependant aussi fort dans le registre de l'intime que dans le registre historique, dessinant, en arrière-plan un portrait de la Pologne communiste d'après-guerre.

Wojciech Zamecznik (1923–1967) dokumentierte über viele Jahre hinweg das Leben seiner Familie. Ein Filmemacher im eigentlichen Sinn war er nicht, firmierte vielmehr als Architekt, Szenograf und Grafiker. Aber seine Intuitionen waren die eines wahren Künstlers und ihnen widmet der Regisseur Adam Palenta eine sublimen Hommage mit einem Film wie eine Collage, der die unterschiedlichen Archive Zameczniks vereint und die Bilder, Zeichnungen und Animationen durch einen kreativen Schnitt und überraschende Tonaufnahmen in einem neuen Licht zeigt. Ein amüsiertes, manchmal schelmischer und oft poetischer Blick. Zamecznik versuchte sich gar an filmischen Experimenten, die an das avantgardistische Sowjetkino erinnern. In neunzehn Minuten ein ganzes Leben und so viel Glück vorbeiziehen zu sehen, ist ergreifend – Zamecznik filmte besonders gerne die Formen seiner Frau und das Lachen seiner Kinder, der Rest, die möglicherweise weniger glücklichen Augenblicke, wird nicht gezeigt. Ein Zeugenbericht in Bildern, der nicht nur das Private erzählt, sondern gleichzeitig im Hintergrund auch ein Porträt des kommunistischen Nachkriegspolens zeichnet.

Over many years, Wojciech Zamecznik (1923–1967) filmed the life of his family. He was not strictly speaking a filmmaker, but presented himself as an architect, set designer and graphic designer. His intuitions were in any case those of a true artist. Adam Palenta today pays him a sublime homage with this patchwork film combining Zamecznik's archives – animated images, drawings and animations – shown at their true worth by creative editing and surprising audio recordings. The perspective is amused, sometimes cheeky and often poetic. Zamecznik even ventures into visual experimentation reminiscent of avant-garde Soviet filmmaking. It is striking to see, in just nineteen minutes, a lifetime and such joy – Zamecznik deliberately filmed the curves of his wife and the laughter of his children; the rest, which may have been less cheerful, is kept out of frame. The eyewitness account is however no less powerful on a personal level than on a historical level, sketching out as a backdrop a portrait of communist Poland after the war.

**PHOTOGRAPHY**

Wojciech Zamecznik

**EDITING**Adam Palenta,  
Agnieszka Glińska,  
Wojciech Zamecznik**MUSIC**

Marcin Masecki

**PRODUCTION**Karolina Puchała-Rojek  
(Fundacja Archeologia Fotografii)**FILMOGRAPHY**2014 House on Its Head (sf)  
2012 Freestyle Life (sf)  
2009 Interrogation (sf)  
2008 Take a Look (sf)**CONTACT**Katarzyna Wilk  
Krakow Film Foundation  
+48 122946945  
katarzyna@kff.com.pl  
www.polishdocs.pl

ALDEMAR MATÍAS

# EL ENEMIGO

CUBA, BRAZIL | 2015 | 26' | SPANISH

**THE ENEMY**

WORLD PREMIÈRE

**PHOTOGRAPHY**

Tininiska Simpson

**SOUND**

Matheus Massa

**EDITING**

Emmanuel Peña

**PRODUCTION**Denisse Casado  
(Escuela Internacional de  
Cine y TV (EICTV))**FILMOGRAPHY**2015 The Enemy (sf)  
2014 When I Get Home (sf)  
2013 Years of Light (sf)  
2011 Relative (sf)  
2008 Elizon's Profecy (sf)

La Havane. Une inspectrice sanitaire cubaine a la tâche ingrate de contrôler les infractions au règlement d'hygiène, qui entraînent la prolifération des moustiques dans toute l'île. Seule contre les insectes, l'insalubrité des lieux et la paresse de ses concitoyens, la femme se met à l'ouvrage. Mais la tâche s'avère bien plus ardue que prévu. Ses explications des procédures à suivre pour empêcher les moustiques de se reproduire se heurtent à la méfiance des habitants, qui ont du mal à accepter l'autorité et se réfugient derrière leur extrême pauvreté lorsqu'ils sont amendés pour leur négligence. La bureaucratie, d'autre part, est étouffante; ses collègues sont peu intéressés, et les moyens de l'État pour procéder à la désinsectisation assez rudimentaires... En dessinant une géographie physique et humaine précise de Cuba, le cinéaste réalise un curieux film d'observation, allégorie parfois drôle d'un système en décadence, qui se termine en apocalypse hygiéniste, comme dans un film de science-fiction des années 1950.

Havana. Einer kubanischen Sanitätsinspektorin wird die undankbare Aufgabe zuteil, Verletzungen der Hygienevorschriften, die eine Ausbreitung von Stechmücken auf der ganzen Insel zur Folge haben, zu kontrollieren. Allein im Kampf gegen die Insekten, in gesundheitsschädlichen Umgebungen und umgeben von faulen Mitbürgern, macht sich die Frau an die Arbeit. Doch ihre Mission erweist sich als weit schwieriger als angenommen. Ihre Erläuterungen der Prozeduren zur Verhinderung der Fortpflanzung der Mücken stossen auf Widerstand bei der Bevölkerung, die der Amtsgewalt misstrauisch gegenübersteht und sich Strafen für mangelnde Aufmerksamkeit mit dem Argument ihrer extremen Armut widersetzen. Auch die Bürokratie ist erstickend, ihre Kollegen zeigen kaum Interesse und die vom Staat gebotenen Mittel zur Insektenbekämpfung sind rudimentär. Mit der präzisen menschlichen und physikalischen Kartografie Kubas bringt der Filmemacher einen eigenwilligen beobachtenden Film hervor, eine nicht selten lustige Allegorie eines dekadenten Systems, das wie in den Science-Fiction-Filmen der 1950er-Jahre in einer Apokalypse der Hygiene endet.

Havana. A Cuban health inspector has the thankless task of checking breaches of hygiene regulations, which are bringing about a proliferation of mosquitoes over the entire island. Battling alone against the insects, the insalubrité of the sites and the laziness of her fellow citizens, the woman sets to work. But the task turns out to be far more arduous than planned. Her explanations of the procedures to follow in order to prevent the mosquitoes from reproducing meet with the mistrust of the inhabitants, who struggle to accept authority and take refuge in their extreme poverty when they are fined for their lack of attention. On the other hand, the bureaucracy is stifling; her colleagues have little interest, and the State's resources for proceeding with the insect removal are fairly basic... By sketching out an accurate physical and human geography of Cuba, the filmmaker directs a curious observational film, a sometimes funny allegory of a system in decay, which finishes in a sanitary apocalypse, like in a 1950's SF film.

**CONTACT**Silvia Durán Escuela  
Internacional de Cine y TV (EICTV)  
+53 47383152  
promocioninternacional@eictv.co.cu

LUCIANO BARISONE



DMITRII KALASHNIKOV

# FILM O LUBVI

RUSSIA | 2015 | 19' | RUSSIAN

FILM ABOUT LOVE

WORLD PREMIÈRE

Un homme saoul, dans un petit appartement de Saint-Petersbourg. Il divague un peu, fume beaucoup, raconte ses beuveries de la veille et se chamaille avec son chat, sa petite amie ou ses compagnons de boisson. Chancelant et loquace, il semble obéir à la lettre à ces vers de Pouchkine : « *Enivrez-vous, en attendant/Amis, de cette vie légère./Je sais qu'elle a peu de valeur/Et n'y tiens pas outre mesure.* » D'autant que l'homme est un poète. Un bateau ivre retardant le naufrage. Un grand cinéaste en puissance dont la vie modeste contraste avec la grandeur des ambitions : tourner, un jour, une grande histoire d'amour. L'homme à l'écran se nomme Dmitrii, tout comme celui qui tient la caméra. Le second fut l'élève du premier, et en tirant le portrait de son mentor en anti-héros classique et tragique, c'est sur son propre avenir d'artiste et d'homme libre dans la Russie d'aujourd'hui que le jeune réalisateur s'interroge. *Film About Love* réunit deux générations de cinéastes croyant encore à une beauté qu'ils ne se lasseront pas de pourchasser, caméra au poing.

Ein Betrunkener in einer kleinen Wohnung in Sankt Petersburg. Er fantasiert ein wenig, raucht viel, erzählt von seinen Trinkgelagen des Vorabends und balgt sich mit seiner Katze, zankt sich mit seiner Freundin oder seinen Trinkkumpanten. Wankend und gesprächig scheint er den Versen Puschkins auf das Komma zu entsprechen: « *In der Zwischenzeit betrinkt euch,/Freunde dieses leichten Lebens./Ich weiss, es hat nur geringen Wert/Und sehr hänge ich auch nicht daran.* » Umso mehr, weil der Mann ein Poet ist. Ein trunkenes Schiff, das den Untergang hinauszögert. Ein grosser Filmemacher, dessen bescheidenes Leben im Kontrast zu seinen Ambitionen steht: eines Tages eine grosse Liebesgeschichte zu drehen. Der Mann auf der Leinwand wie auch derjenige, der die Kamera hält, heisst Dimitri. Der zweite war Schüler des ersten Dimitri und mit dem Porträt seines Mentors, der als klassischer, tragischer Antiheld dargestellt wird, hinterfragt der junge Regisseur seine eigene Zukunft als Künstler und freier Mensch im heutigen Russland. *Film About Love* vereint zwei Generationen von Filmemachern, die noch an die Schönheit glauben, deren Verfolgung mit der Kamera sie nicht müde werden.

A drunken man, in a small apartment in Saint-Petersburg. He rambles a little, smokes a lot, recounts the previous night's binge and bickers with his cat, his girlfriend or his drinking buddies. Unsteady and loquacious, he seems to obey these verses by Pushkin to the letter: "So, enjoy the fleeting hour/Of this fickle life, my friends!/I count myself free of its power,/Know its worth, and how it ends." Especially as the man is a poet. A drunken boat fending off the shipwreck. A filmmaker of great potential whose modest life is at odds with the grandeur of his ambition: to film a great love story one day. The man on the screen is called Dmitrii, just like the one holding the camera. The latter was the student of the former and, by drawing a portrait of his mentor as a classic and tragic anti-hero, the young director is wondering about his own future as an artist and free man in today's Russia. *Film About Love* brings together two generations of filmmakers who still believe in a beauty that they will never tire of chasing, camera in hand.

**PHOTOGRAPHY**  
Dmitrii Kalashnikov

**SOUND**  
Vladimir Pecheritsa

**EDITING**  
Dmitrii Kalashnikov

**PRODUCTION**  
Dmitrii Kalashnikov

**FILMOGRAPHY**  
2015 Film o lubvi (sf)

IMAN BEHROUZI

# FILMI BARAYE TO

IRAN | 2015 | 25' | FARSI

**A MOVIE FOR YOU**

WORLD PREMIÈRE

**PHOTOGRAPHY**Hosein Ahmadian,  
Sahar Maziar**SOUND**

Ehsan Afsharian

**EDITING**

Fereshteh Parnian

**PRODUCTION**

Iman Behrouzi

**FILMOGRAPHY**

2015 A Movie For You (sf)  
 2013 Window Into Tehran (sf)  
 2005 Beside These Roads (sf)  
 2005 Behind These Windows (sf)  
 2004 Shaver (sf)  
 2003 It Is Not Clear Yet... (sf)

Un réalisateur iranien pense s'installer en Allemagne pour faire son doctorat et espère ainsi également avoir davantage de succès en tant qu'artiste et réalisateur. Il y a néanmoins un léger problème: il doit abandonner sa petite-amie en Iran. Contraint de choisir entre l'amour et ses ambitions à l'étranger, il décide de faire un film relatant leur premier rendez-vous. Il demande à des amies de jouer sa petite-amie pour choisir celle qui incarnera le mieux le rôle. Bien sûr, ces «doublures» ne restent pas passives et ont également un message à lui transmettre. En adoptant un dispositif formel utilisé avec brio par Abbas Kiarostami dans ses films *Ten* et *Close-Up*, gommant la frontière entre réalité et fiction, Iman Behrouzi réalise une comédie documentaire exaltante. Jouant le rôle d'un personnage "doinellesque", le réalisateur parvient à offrir un regard non conventionnel sur la dynamique du désir. Tourné dans une voiture sillonnant les rues d'une ville, le film évoque *Les Fragments d'un discours amoureux* au cœur de l'Iran.

In der Hoffnung, als Künstler und Filmmacher im Leben mehr Erfolg zu haben, möchte ein iranischer Filmemacher nach Deutschland gehen um zu promovieren. Nur dafür muss er seiner Freundin im Iran zurücklassen, sich zwischen Liebe und seinen Ambitionen in einem fremden Land entscheiden. Er beginnt deswegen ein Film über ihr erstes Date vorzubereiten. Darum bittet er einige seiner Freundinnen, ihren Platz einzunehmen, während er nach der Beste für die Rolle sucht. Doch die Stellvertreterinnen hören nicht nur passiv zu, auch sie haben ihm etwas zu sagen. Wie Abbas Kiarostami in *Ten* und in *Close-Up*, wählt Iman Behrouzi ein formales Dispositiv, verwischt die Grenzen zwischen Fiktion und Realität und lässt daraus eine erfrischende Teen-Komödie entstehen. Der Regisseur schlüpft in die Rolle einer Doinel'schen Figur und es gelingt ihm, einen unkonventionellen Blick auf die Dynamik von Sehnsucht und Begierde zu werfen. Mit seinen in einem durch die Strassen einer Stadt fahrenden Auto spielenden Szenen entsteht der Eindruck, einen im Iran gedrehten *Fragmente einer Sprache der Liebe* zu sehen.

An Iranian filmmaker wants to move to Germany for his PhD hoping to be more successful in his life as an artist and filmmaker. There is a slight problem, though. He has to leave his girlfriend behind in Iran. Being forced to choose between love and his ambitions, he plans to make a movie about their first date. Therefore, he asks some of his friends to stand in while he tries to choose one of them to play the role of his girlfriend. Obviously, the stand-ins are not passive listeners and have something to tell him as well. Adopting a formal strategy that has been successfully used by Abbas Kiarostami in his films *Ten* and *Close-Up*, blurring the line between reality and fiction, Iman Behrouzi directs an exhilarating documentary teen comedy. Playing a kind of "Doinellesque" character, the director manages to offer a non-conventional look at the dynamics of longing and desire. Firmly set into a car that cruises the streets of a city, the film feels like *Fragments of a Lover's Discourse* set in Iran.

**CONTACT**

Iman Behrouzi  
 +49 15732819841  
 iman\_behrouzi@yahoo.com



JUAN RENAU

# INCENDIO/ RESCATE

ARGENTINA | 2015 | 19' | SPANISH

**FIRE/RESCUE**

WORLD PREMIÈRE

La nuit. Des lumières. Des bruits. Un pompier est assis dans son camion. Au loin, un incendie faiblit. Une autre nuit de travail. De retour à la caserne, le temps est immédiatement suspendu. La nuit s'éternise. L'attente est insupportable. Le plus difficile est de rester éveillé en attendant un autre appel. Telle une pièce nostalgique et absurde, ennui et oisiveté se mêlent à travers de petits rituels, dont le seul but est de tenir le sommeil éloigné. Les lumières des écrans des téléphones portables, avidement surveillés depuis les lits, sont comme des fenêtres vers un monde lointain. Le film, tel un cauchemar silencieux dont personne ne peut se réveiller, se déroule lentement autour de l'attente d'un appel pour repasser à l'action et risquer sa vie en tentant de sauver celle des autres. Le réalisateur dépeint l'inévitable routine du travail de ces hommes passant des obligations de leur métier à leurs rêveries nocturnes éveillés.

Nacht. Lichter. Geräusche. Ein Feuerwehrmann sitzt in seinem Löschwagen. Irgendwo in der Ferne verliert ein Feuer an Stärke. Eine weitere Nacht auf der Arbeit. Zurück in der Kaserne vergeht die Zeit plötzlich wieder langsamer. Die Nacht zieht sich in die Länge. Quält sich auf ihr Ende zu. Am schwersten ist es, während des Wartens auf einen Notruf wach zu bleiben. Wie in einem schwermütigen, absurden Stück verschmelzen Langeweile und Müdigkeit zu kleinen Ritualen, die einzig und alleine dazu dienen, wach zu bleiben. Das Licht der Handydisplays, die auf dem Bett liegend ständig überprüft werden, wirken wie Tore zu einer fernen Welt. Der kreisförmige, Beobachtungsfilm – mit den Zügen eines stillen Alptrahms, aus dem niemand erwachen kann – verfolgt das langsame Warten auf einen Anruf, um wieder tätig zu werden und sein Leben zur Rettung anderer Menschenleben aufs Spiel zu setzen. Durch die Verknüpfung von Anfang und Ende bildet der Regisseur die unausweichliche Arbeitsroutine von Menschen heraus, die zwischen den Einsatzregeln ihres Jobs und ihren schlaflosen nächtlichen Träumereien hin- und her schnellen.

Night. Lights. Noises. A firefighter sits in his truck. Somewhere in the distance, a fire dims down. Another night on the job. Back in the barracks, time slows down immediately. The night drags on and on. Grinding excruciatingly to a halt. The hardest part of the job is to stay awake while waiting for another emergency call. Like a wistful, absurdist play, boredom and idleness weave together in small rituals, whose only meaning is to keep sleep at bay. Moreover, the lights of the cellphone displays, avidly checked while lying on the bed, feel like gates to a distant world. This circular observational film, like a silent nightmare from which no one gets a chance to be awakened, unfolds slowly around the wait for a call to go back into action trying to save other people's lives. By tying together the beginning and the ending, the director shapes the inescapable work routine of men who bounce back and forth between the rules of engagement of their job and their nightly sleepless reveries.

**PHOTOGRAPHY**

Armin Marchesini Weihmüller

**SOUND**

Sofia Straface

**EDITING**

Lara Rodriguez Vilardebó

**PRODUCTION**Manuel Abramovich  
(Salomón Cine)**FILMOGRAPHY**2015 Fire/Rescue (sf)  
2014 The Lights (sf)  
2013 Me and Maru (sf)**CONTACT**Manuel Abramovich  
Salomón Cine  
+54 91158795665  
abramanuel@gmail.com

GREG CLÉMENT

# LA BRÊLE SAUVAGE

SWITZERLAND | 2015 | 27' | FRENCH

WORLD PREMIÈRE

**PHOTOGRAPHY**

Laure-Anne Cossu

**SOUND**Igor Marlot, Bruno Blancpatin,  
Robin Moggetti**EDITING**

Laurence Favre

**PRODUCTION**

Greg Clément

**FILMOGRAPHY**2015 *La Brêle sauvage* (sf)  
2014 *Coupé-Décalé* (sf)

Face au manque d'ambition de ses partenaires, un musicien punk décide de quitter Genève pour partir à l'aventure sur sa mobylette. Une «brêle», en argot, qui incarne aussi une certaine philosophie de vie, moins normée et coquette, plus spontanée et pourquoi pas un peu désuète, libre et anarchiste. Jalonné de musique et de rencontres, notamment celle d'un autre troubadour qui deviendra très vite un acolyte et compagnon de route, *La Brêle sauvage* entremêle joyeusement documentaire et séquences visiblement mises en scène. Non sans évoquer par moment certains classiques de l'histoire du cinéma, tels qu'*Easy Rider* ou *L'Equipée sauvage*, ce parcours initiatique qui est aussi un premier film, parvient à rendre compte d'une scène musicale alternative débordante dans les espaces autonomes de Suisse romande, contrastant largement avec les paysages bucoliques alentour. «Le monde a besoin de héros. Celui de mon film est le croisement improbable de Marlon Brando et Coluche. Ils se sont trouvés sur la route.» (GC)

Aufgrund des mangelnden Ehrgeizes seiner Partner beschliesst ein Punk-Musiker, Genf zu verlassen und auf seinem Moped ins Abenteuer aufzubrechen. Ein Moped (im französischen Argot brêle) steht auch für eine gewisse Lebensphilosophie, weniger normiert und adrett, dafür spontaner und vielleicht auch ein bisschen altmodisch, frei und anarchistisch. *La Brêle sauvage* ist von Musik und Begegnungen geprägt, insbesondere von jener mit einem anderen Musiker, der schnell zum Vertrauten und Weggefährten wird. Eine heitere Mischung aus dokumentarischen und augenscheinlich inszenierten Abschnitten, diese Einführungsreise erinnert stellenweise an gewisse Klassiker der Filmgeschichte wie *Easy Rider* oder *The Wild One*. Ein Erstfilm der über eine in den autonomen Zentren der Westschweiz überbordende alternative Musikszene berichtet, die einen starken Kontrast zu den idyllischen Landschaften der Umgebung bildet. «Die Welt braucht Helden. Der in meinem Film ist eine unwahrscheinliche Mischung aus Marlon Brando und Coluche. Sie sind sich auf der Strasse begegnet.» (GC)

Faced with his bandmates' lack of ambition, a punk musician decides to leave Geneva in search of adventure on his moped. A moped ("brêle" in slang), which also embodies a certain philosophy of life, less standardised and coquette, more spontaneous and – why not – a little outdated, free and anarchist. Punctuated by music and encounters, particularly one with another troubadour, who will very quickly become an acolyte and travel companion, *La Brêle sauvage* joyously interweaves documentary with visibly staged sequences. At times reminiscent of certain classics from the history of cinema such as *Easy Rider* or *The Wild One*, this rite-of-passage journey, which is also a first film, successfully charts the unbridled alternative music scene of the autonomous venues of French-speaking Switzerland, which contrasts wildly with the surrounding pastoral landscapes. "The world needs a hero. That of my film is an unlikely cross between Marlon Brando and Coluche. They met on the road." (GC)

**CONTACT**Greg Clément  
+41 76 616 74 90  
photo@gregclement.ch





SALOMÉ LAMAS

# LE BOUDIN

PORTUGAL, GERMANY | 2014 | 17' | PORTUGUESE, GERMAN  
INTERNATIONAL PREMIÈRE

Dans un procédé cinématographique proche de celui mis en œuvre dans son long-métrage *Terra de ninguém* (2012), Salomé Lamas explore une nouvelle fois les enjeux et questionnements liés à la Légion étrangère et au mercenariat. Fruit d'un entretien réalisé par la réalisatrice avec Nuno Fiahlo en 2011, le récit déployé dans la bande sonore rend compte d'une immanquable difficulté: «Il s'agit peut-être de l'interview la plus pénible que j'ai conduite, parce que se souvenir était une expérience délicate pour Nuno. Parce que demander à quelqu'un de se souvenir est cruel». (SL) A l'image, un jeune acteur allemand du même âge que le légionnaire au moment de son enrôlement tente, dans une dissonance fertile, de jouer et incarner un texte qui semble se dérober sans cesse, rendu abstrait par ce qui habituellement reste dans le confortable registre de l'«indicible». Derrière un dispositif subtil et fécond se dessine l'horreur sourde de la politique et des affaires internationales, à jamais invisibles.

Mit einem filmischen Verfahren, das dem in ihrem Spielfilm *Terra de ninguém* (2012) verwendeten ähnelt, untersucht Salomé Lamas erneut die Herausforderungen und Fragestellungen in Verbindung mit der Fremdenlegion und dem Söldnerwesen. Die auf der Tonspur entfaltete Erzählung, das Ergebnis eines Gesprächs der Regisseurin mit Nuno Fiahlo aus dem Jahr 2011, berücksichtigt eine unausbleibliche Schwierigkeit: «Es war vielleicht das mühsamste Interview, das ich je geführt habe, denn für Nuno war es schwierig, sich zu erinnern. Weil es grausam ist, jemanden zu bitten, sich zu erinnern». (SL) Im Bild versucht ein junger deutscher Schauspieler im selben Alter wie der Legionär, als sich dieser verpflichten liess, in einer ergiebigen Dissonanz einen Text zu spielen und zu verkörpern, der sich ständig zu entziehen scheint, und der durch das, was normalerweise im bequemen Register des «Unsäglichen» bleibt, abstrakt gemacht wird. Durch ein subtiles und ergebnisreiches Dispositiv zeichnet sich der dumpfe Schrecken der Politik und der internationalen Angelegenheit ab, die für immer unsichtbar sind.

In a cinematographical procedure close to that implemented in her feature-length film *Terra de ninguém* (2012), Salomé Lamas once again explores the issues and questioning related to the Foreign Legion and mercenary activities. The result of an interview carried out by the director with Nuno Fiahlo in 2011, the account played as a soundtrack reveals an inevitable difficulty: "It might have been the toughest interview I have ever done, due to the fact that remembering was a delicate experience for Nuno. Because asking someone to remember is cruel." (SL) Onscreen, a young German actor, who is the same age as the Legionnaire when he enrolled, attempts, in a fertile dissonance, to interpret and embody a text that seems to constantly collapse, rendered abstract by what remains habitually in the comfortable register of the "unutterable". Behind a subtle and powerful device, the deaf horror of politics and international relations, invisible forever, is sketched out.

## PHOTOGRAPHY

Salomé Lamas, Mónica Lima

## SOUND

Carlos Godinho, Bruno Moreira

## EDITING

Salomé Lamas

## PRODUCTION

Salomé Lamas

## FILMOGRAPHY

- 2014 *Le Boudin* (sf)
- 2013 *Theatrum Orbis Terrarum* (sf)
- 2012 *Terra de ninguém*
- 2012 *A comunidade* (sf)
- 2012 *Encounters With Landscape* (3x) (sf)
- 2012 *VHS* (mlf)
- 2011 *Golden Dawn* (sf)
- 2010 *Imperial Girl* (sf)
- 2009 *Otta: A minha maladresse e uma forma de delicatessa*
- 2008 *O palimpsesto da rapariga cisne ou choveu durante dois dias e a paisagem alterou-se* (sf)

## CONTACT

Salette Ramalho  
AGENCIA – Portuguese Short Film Agency  
+351 351252646683  
agencia@curtas.pt

CARLO LO GIUDICE

# LO STATO BRADO

ITALY | 2015 | 30' | ITALIAN

**FERAL STATE**

WORLD PREMIÈRE

**PHOTOGRAPHY**

Carlo Lo Giudice

**EDITING**

Maurizio Leonardi

**MUSIC**

Stefano Zorzanello

**PRODUCTION**

Carlo Lo Giudice (CLG cinema)

**FILMOGRAPHY**

2015 Lo stato brado (sf)  
 2013 Le voragini di S. Berillo (sf)  
 2009 Padre nostro (mlf)  
 2006 Ragazzini del Librino (sf)  
 2003 Athens#03 (sf)  
 2001 Lisbon#02 (sf)  
 2000 La grande cena (sf)  
 1999 Catania#01 (sf)

Un plan serré sur des mains de travailleur; un plan large sur Catane, belle et grise; le pare-brise en miettes d'une voiture qui n'en a plus pour longtemps. En trois scènes, le ton est donné: *Lo stato brado* fait le récit d'une survie, celle de Giovanni, de son épouse et de leurs deux jeunes enfants. L'homme n'a plus de travail et bientôt, plus de logement: un avis d'expulsion vient de tomber. En arrière-plan se découpent les ombres de la mafia, qui échange des coupons alimentaires contre des promesses de vote. Mais au quotidien, comme dans le roman de Knut Hamsun, le véritable ennemi du peuple n'est autre que la faim. C'est ce combat quotidien que capture Carlo Lo Giudice, au plus près de son protagoniste. Jamais voyeuse, sa caméra révèle l'intimité d'un sous-prolétariat qui a depuis longtemps perdu son droit à une parole publique. Il filme des corps éreintés mais vaillants, dans une ville à la majesté décrépie, gangrenée par la pauvreté autant que par la corruption. Tout cela aux portes de l'Europe... Un film en clair-obscur, d'une grande violence, d'une grande justesse et d'une grande beauté.

Eine Nahaufnahme von Arbeiterhänden; eine Weitwinkelaufnahme von Catania, schön und grau; die Windschutzscheibe eines Autos, mit dem es bald zu Ende sein wird. Mit drei Szenen ist der Ton gegeben: *Lo stato brado* erzählt vom Überleben Giovanni, seiner Frau und ihrer beiden kleinen Kinder. Der Mann hat keine Arbeit mehr und auch die Unterkunft wird ihm bald fehlen: Der Zwangsäumungsbescheid ist soeben eingegangen. Im Hintergrund lauert der Schatten der Mafia, die Lebensmittelmärkte gegen Wahlversprechen tauscht. Doch im Alltag ist wie in einem Roman von Knut Hamsun der Hunger der eigentliche Feind des Volks. Diesen täglichen Kampf fängt Carlo Lo Giudice aus nächster Nähe zu seinem Protagonisten ein. Die Kamera wird nie zur Voyeurin, enthüllt aber doch die Intimität einer Unterschicht, die vor langer Zeit ihr Recht auf öffentliche Wortergreifung verloren hat. Er filmt abgehetzte, aber tapfere Körper und eine Stadt mit bröckelnder, von Armut und Korruption zerfressener Schönheit. All dies vor den Toren Europas... Ein von viel Gewalt, hoher Angemessenheit und grosser Schönheit geprägter Film in Hell-Dunkel-Kontrasten.

A close up of a worker's hands; a wide shot of Catania, beautiful and grey; the disintegrated windscreen of a car that won't last much longer. The tone is set in three scenes: *Lo stato brado* is an account of survival, that of Giovanni, his wife and their three children. The man no longer has a job and will soon no longer have accommodation: an eviction notice has just arrived. In the background are the silhouettes of the mafia, who are exchanging food coupons for promises to vote. But on a daily basis, like in Knut Hamsun's novel, the real enemy of the people is none other than hunger. This is the daily struggle that Carlo Lo Giudice captures, close to his protagonist. Without ever becoming a voyeur, his camera reveals the private life of an underclass that has long lost its right to public expression. He films worn-out but valiant bodies, in a city of decrepit dignity, riddled as much with poverty as with corruption. All this at the gates of Europe... A film in half-light, of great violence, relevance and beauty.

**CONTACT**

Carlo Lo Giudice  
 CLG cinema  
 +39 3471984500  
 carlogiudice@yahoo.it

**PAMELA PIANEZZA**



CARLOS ESSMANN

# MISTERIOS MÍNIMOS

SPAIN | 2015 | 10' | SPANISH

**MINIMAL MYSTERIES**

WORLD PREMIÈRE

Quatre récits de vie rejoués, pour rendre compte d'une certaine improbabilité. Poursuivant une quête qui n'est pas sans s'inscrire dans une démarche sous-tendant d'ores et déjà ses opus précédents (dont l'excellent *Return of the Body Snatchers*, VdR 2013), Carlos Essmann investigate ici ce qu'il décrit comme des mystères minimes, par opposition aux grands, tels que les OVNI, les pyramides ou les cercles de culture («crop circles»). De petites fables – dénuées de morale si ce n'est le constat d'une certaine perplexité – qui examinent également, en creux, les mécanismes de la mémoire. En incluant les tâtonnements du souvenir dans le récit, ainsi qu'une dimension autoréflexive, *Misterios mínimos* s'adosse au bancal, qui contribue d'ailleurs largement à la fantaisie de cette fiction du réel. Aussi précis dans sa facture qu'amusant et débordant de cocasserie, un film qui pourra évoquer le surréalisme, ou peut-être un humour nordique tel que transposé dans le contexte ibérique...

Vier gespielte Lebensgeschichten, um von einer gewissen Unwahrscheinlichkeit zu berichten. Mit einer Suche, die bereits die Grundlage für seine vorherigen Arbeiten bildete (darunter der hervorragende Film *Return of the Body Snatchers*, VdR 2013), untersucht Carlos Essmann hier das, was er – im Vergleich zu den grossen, wie zum Beispiel UFOs, Pyramiden oder Kornkreise («crop circles») – als kleine Rätsel beschreibt. Kleine Fabeln, frei von Moral, höchstens mit einer gewissen Perplexität, die zwischen den Zeilen auch die Mechanismen des Gedächtnisses untersuchen. Durch das Einschliessen von tastenden Versuchen der Erinnerung in die Erzählung sowie einer autoreflexiven Dimension stützt sich *Misterios mínimos* auf ein schräges Fundament, das im Übrigen weitgehend zur Fantasie dieser Fiktion der Realität beiträgt. Ebenso präzise in der Ausführung wie amüsant und überbordend komisch kann dieser Film an den Surrealismus erinnern oder vielleicht an nordischen Humor, der unverändert in einen iberischen Kontext übertragen wurde...

Four life stories replayed, to reveal a certain improbability. Pursuing a quest which is part of an approach that already underpinned his previous works (including the excellent *Return of the Body Snatchers*, VdR 2013), Carlos Essmann investigates what he describes as minimal mysteries, as opposed to the big ones such as UFOs, the pyramids or crop circles. Small fables – devoid of a moral apart from acknowledging a certain perplexity – that also examine, implicitly, the mechanisms of memory. By including a fumbling for memories in the account, as well as a self-reflective dimension, *Misterios mínimos* is built on slippery foundations, which moreover contributes to the fantasy of this fiction of the real. As accurate in its workshop as it is amusing and bursting with comedy, it's a film that might remind of surrealism, or perhaps Nordic humour, relocated to an Iberian setting...

**PHOTOGRAPHY**  
Carlos Essmann

**EDITING**  
Carlos Essmann,  
Jorge Carrasco

**PRODUCTION**  
Carlos Essmann  
(El Desto Pictures)

**FILMOGRAPHY**  
2015 *Minimal Mysteries* (sf)  
2015 *Don Vicente* (sf)  
2013 *Return of the Body Snatchers* (sf)  
2011 *The City Border* (sf)  
2010 *Neutral Point of View: Animals* (sf)  
2008 *Ensayos* (mlf)  
2001 *Classic* (sf)  
2001 *The Lily Project* (sf)  
2000 *FMLEFT* (sf)  
1998 *Chameleon* (sf)  
1997 *Sardines* (sf)  
1995 *The Zap* (mlf)  
1995 *Poesía Espectacular Film* (sf)  
1990 *The Goalkeeper Anxiety* (sf)  
1989 *Desmalvinas* (mlf)

**CONTACT**  
Carlos Essmann  
Essmann El Desto Pictures  
+34 606025010  
carloessmann@yahoo.es

EMILIE BUJÉS

ALEX TYSON

# MOUNTAIN FIRE PERSONNEL

UNITED STATES | 2015 | 30' | ENGLISH  
INTERNATIONAL PREMIÈRE



## PHOTOGRAPHY

Alex Tyson

## SOUND

Alex Tyson

## EDITING

Alex Tyson

## MUSIC

Troy Herion, Jeff Witscher

## PRODUCTION

Alex Tyson (Syntax Error Group, LLC)

## FILMOGRAPHY

2015 Mountain Fire Personnel (sf)  
2011 Baroque Suite (sf)  
2009 Charles Cohen at the Buchla Music Easel (sf)  
2003 Serene Librarian (sf)

En juillet 2013, un incendie se déclencha dans les montagnes de San Jacintho, en Californie, à seulement 100 miles à l'est de Los Angeles. Le feu se poursuivit durant seize jours et 6000 personnes durent être évacuées... Alex Tyson retrace la chronologie de ces événements en se concentrant sur les alentours du tramway aérien de Palm Springs et en assemblant des images de sources et de natures très différentes : films amateurs, journalistiques ou d'entreprise, tournés avec un téléphone ou une caméra thermique... Un matériau hétéroclite dont il découle malgré tout une narration parfaitement fluide. De prime abord, ces images de « faits divers » sont banales. Pourtant le choix de leur juxtaposition et l'inclusion de certaines séquences – montrant des prisonniers exerçant comme pompiers par exemple – fait émerger de nouveaux enjeux, notamment autour de la notion de « cinéma vérité » et du rôle du montage : le dispositif, le collage et donc l'existence d'un point de vue, sont volontairement visibles, néanmoins l'impression d'une vérité demeure... Un captivant objet filmique.

Im Juli 2013 bricht ein Feuer in den Bergen des kalifornischen San Jacintho aus, nur 100 Meilen von Los Angeles entfernt. Das Feuer loderte 16 Tage lang, 6000 Menschen mussten evakuiert werden... Alex Tyson zeichnet die Chronologie dieser Ereignisse nach und konzentriert sich dabei auf die Umgebung der Schwebebahn von Palm Springs, indem er Bilder unterschiedlichster Art und Herkunft zusammensetzt: Amateurfilme, journalistische oder Unternehmensfilme, die mit einem Telefon oder einer Wärmekamera gedreht wurden... Verschiedenartiges Material, aus dem dennoch eine flüssige Erzählung entsteht. Auf den ersten Blick sind diese Bilder von « aktuellen Meldungen » banal. Die Wahl ihrer Nebeneinanderstellung und der Einschluss bestimmter Sequenzen – die zum Beispiel als Feuerwehrleute tätige Häftlinge zeigen – werfen jedoch neue Fragen auf, etwa den Begriff des « Cinéma vérité » oder die Rolle des Schnittes: Die Vorrichtung, das Kleben und somit das Bestehen eines Standpunkts, werden absichtlich gezeigt, und doch bleibt der Eindruck einer Wahrheit zurück... Ein packendes filmisches Objekt.

In July 2013, a fire broke out in the San Jacinto Mountains, in California, only 100 miles east of Los Angeles. The fire burned for 16 days and 6,000 people had to be evacuated... Alex Tyson reconstructs the chronology of these events by concentrating on the area surrounding the Palm Springs Aerial Tramway and by assembling images whose sources and nature are very different: amateur, journalistic or corporate films, shot on a telephone or a thermal camera... It is motley material from which a perfectly fluid narrative nonetheless emerges. At first glance, these images of "news in brief" are mundane. However, the choice of their juxtaposition and the inclusion of certain sequences – for example, showing prisoners working as firefighters – brings new issues to light, particularly with regard to the notion of "cinéma vérité" and the role of editing: the media, the assembly and therefore the existence of a point of view, are voluntarily apparent, yet the impression of a truth prevails... A captivating cinematic object.

## CONTACT

Alex Tyson  
Syntax Error Group, LLC  
+1 7173304679  
alextyson@gmail.com

PAMELA PIANEZZA



RICARDO LEÓN

# PAULINA

PERU | 2015 | 20' | SPANISH

WORLD PREMIÈRE

Des enfants jouent dans la boue. Une foule se presse vers la distribution de biens de première nécessité. Des hommes et des femmes regardent dans le vide, devant des tentes. Le bruit assourdissant des avions au décollage ou à l'atterrissage remplit l'air. Un feu destructeur a été déclenché accidentellement dans un bidonville péruvien, près de l'aéroport de Lima, et la population, encore choquée par l'événement, s'interroge sur son futur. Vivant dans le dénuement le plus total, elle cherche surtout un coupable... En mélangeant des images professionnelles en n&b avec du matériel tourné à l'aide de portables, et des explications scientifiques du phénomène de la combustion avec une réflexion philosophique, Ricardo León, journaliste déjà reconnu dans son pays, débute dans le cinéma. Il le fait sous l'égide d'une production qui porte en son nom tout un programme: *Bergman Was Right*. Film âpre et implacable sur la tentation invariante d'une communauté de toujours trouver le bouc-émissaire pour se ressouder dans le malheur, *Paulina* fait surgir ainsi d'un dispositif apparemment simple une belle idée de cinéma.

Kinder, die im Schlamm spielen. Eine Menschenmenge, die sich um eine Verteilstelle für lebenswichtige Güter drängt. Männer und Frauen vor Zelten, die ins Leere starren. Der ohrenbetäubende Lärm von Flugzeugen beim Start oder bei der Landung erfüllt die Luft. Im peruanischen Elendsviertel in der Nähe des Flughafens von Lima wurde versehentlich ein zerstörerisches Feuer ausgelöst und die noch unter Schock stehende Bevölkerung fragt sich, was nun aus ihr werden soll. Sie lebt in allergrösster Not und sucht vor allem einen Schuldigen... Ricardo León, in seinem Land bereits ein anerkannter Journalist, präsentiert mit einer Vermischung von professionellen S&W-Bildern, mit Handys gefilmtem Material und wissenschaftlichen Erklärungen des Phänomens der Verbrennung mit einer philosophischen Überlegung seinen ersten Film. Unter der Ägide einer Produktion, in deren Namen ein ganzes Programm steckt: *Bergman Was Right*. Ein schroffer und erbarmungsloser Film über die unveränderliche Versuchung einer Gemeinschaft, stets einen Sündenbock zu suchen, um im Unglück wieder zusammenzuwachsen. *Paulina* lässt hinter einem scheinbar einfachen Dispositiv eine schöne Vorstellung vom Kino aufkommen.

Children playing in the mud. A crowd rushing towards the distribution of essential goods. Men and women staring into the void, in front of tents. The deafening sound of airplanes taking off or landing fills the air. A destructive fire was accidentally started in a Peruvian shanty town, near Lima Airport, and the population, still shocked by the event, is wondering about the future. Living in total deprivation, it wants above all to find a guilty party... Mixing professional images in b&w with material shot on mobile phones, and scientific explanations of the phenomenon of combustion with philosophical reflections, Ricardo León – a journalist who is already renowned in his country – is making his début as a filmmaker. He is doing so under the auspices of a production that bears a whole campaign in his name: *Bergman Was Right*. A bitter and unforgiving film on a community's unchanging temptation to always find a scapegoat to unite them in the face of adversity, *Paulina* creates a beautiful cinematic object from an apparently simple approach.

**PHOTOGRAPHY**

Fernando Vilchez Rodríguez

**SOUND**

Dánae Rivadeneyra

**EDITING**

Fernando Vilchez Rodríguez

**PRODUCTION**Fernando Vilchez Rodríguez  
(Bergman was right Films)**FILMOGRAPHY**2015 *Paulina* (sf)**CONTACT**Fernando Vilchez Rodríguez  
Bergman was right Films  
+34 911969905  
bergmanwasright@gmail.com

ANDREAS FONTANA

# PEDRO M, 1981

SWITZERLAND, SPAIN | 2015 | 27' | SPANISH

WORLD PREMIÈRE

**PHOTOGRAPHY**

Heidi Hassan

**SOUND**

Carlos Ibañez Diaz

**EDITING**

Louise Jaillette

**PRODUCTION**Marie-Eve Hildbrand,  
Andreas Fontana (Terrain Vague),  
Maria Gómez de Liaño  
(Laissez-faire)**FILMOGRAPHY**2015 Pedro M, 1981 (sf)  
2011 Dans nos campagnes  
2010 Gaucho (Un Retour) (sf)  
2009 Cotonov Vanished (sf)  
2008 Va le chanter à Gardel (sf)

Le 23 février 1981, pendant que l'Espagne savoure ses premiers moments de démocratie, Antonio Tejero, colonel de la Garde Civile espagnole, nostalgique de l'époque de Franco, tente un coup d'état en entrant dans le Parlement avec ses hommes armés. Les images de ce moment sont devenues célèbres à travers le monde, tandis que l'homme qui les a tournées reste encore dans l'obscurité. Qui était vraiment Pedro Martin, caméraman de la télévision espagnole qui filma en direct l'événement? En cherchant à percer le secret de son père, disparu sans laisser de traces, la fille du caméraman rencontre des personnages hantés par les images du passé. Mais plus elle avance dans sa recherche, plus le souvenir devient flou. Parfois, les archives historiques cachent un drame intime... Nous ne saurons jamais qui était Pedro M., franquiste par pragmatisme ou par conviction. En greffant des faits réels sur un récit imaginaire, ce film d'investigation, qui a le goût des cendres et du temps définitivement perdu, se configure ainsi comme une fascinante fiction du réel.

Am 23. Februar 1981, während Spanien die ersten Momente der Demokratie genießt, unternimmt Antonio Tejero, ein Oberst der spanischen Guardia Civil, der dem Franko-Regime hinterhertrauert, einen Putschversuch und stürmt mit seinen bewaffneten Männern das Parlament. Die Bilder dieses Moments haben weltweit Berühmtheit erlangt, doch der Mann, der sie aufnahm, bleibt weiterhin im Dunkeln. Wer war Pedro Martin wirklich, der Kameramann des spanischen Fernsehens, der das Ereignis live filmte? Bei dem Versuch, das Geheimnis ihres spurlos verschwundenen Vaters zu lüften, trifft die Tochter des Kameramanns Menschen, die von den Bildern der Vergangenheit verfolgt werden. Doch je weiter sie mit ihrer Suche vorankommt, desto verschwommener werden die Erinnerungen. Manchmal verbirgt sich in historischen Archiven ein persönliches Drama... Wir werden nie erfahren, wer Pedro M. war, Franco-Anhänger aus Pragmatismus oder aus Überzeugung. Durch die Überlagerung von realen Fakten mit einer erdachten Erzählung wird dieser investigative Film, der nach Asche und endgültig verlorenen Zeiten schmeckt, zu einer faszinierenden Fiktion der Realität.

On 23 February 1981, while Spain was enjoying its first moments of democracy, Antonio Tejero, a Colonel in the Spanish Civil Guard, nostalgic for the time of Franco, attempted a coup d'état by entering Parliament with his armed men. The images of this moment became famous around the world, whereas the man who shot them has remained in obscurity. Who really was Pedro Martin, a cameraman for Spanish television who filmed the event live? In trying to uncover the secret of her father who disappeared without a trace, the cameraman's daughter meets characters who are haunted by images of the past. But the more she advances in her search, the more the memory becomes vague. Sometimes historical archives hide a personal drama... We will never know who Pedro M was; a Franco supporter by pragmatism or conviction? By grafting real facts onto an imaginary account, this investigative film, with its taste of ashes and definitively lost time, is thus set up like a fascinating true fiction.

**CONTACT**Marie-Eve Hildbrand  
Terrain Vague  
+41 786019692  
me.hildbrand@gmail.com  
www.terrainvague.ch

LUCIANO BARISONE



VINCENT BARRÉ, PIERRE CRETON

# PETIT TRAITÉ DE LA MARCHÉ EN PLAINE

FRANCE | 2014 | 26' | FRENCH  
**SHORT TREATISE ON WALKING IN THE PLAINS**  
 INTERNATIONAL PREMIÈRE

Pierre Creton est un cinéaste atypique, exerçant parallèlement, dans la région de Vattetot-sur-Mer, où il vit, le métier d'ouvrier agricole et de paysan : « celui qui donne lieu et temps à des mûrissements et à des attentes, (...) à des croisements imprévisibles et à des virements de ciel. » Le paysan est aussi celui qui arpente un paysage, tel Vincent Barré, complice de trois précédents films, qui prête là son corps trapu à l'incarnation de Gustave Roud, auteur du *Petit traité de la marche en plaine* éponyme. Du pays de Caux à Carouge, la silhouette amie parcourt littéralement les vers du poète suisse romand, suit « mille fragments de chemins soudés l'un à l'autre qui [peuvent] dessiner dans l'espace une spirale ou une droite infinie », s'étonne de voir « comme des lettres séparées de leurs phrases les choses lui apparaître, dans l'effrayante inanité de leur isolement ». Creton compose ses plans fixes comme la noce continue du verbe et du mouvement. Cette traversée de l'existence sans autre but que l'attention donnée aux impromptus du vivant – bêtes, hommes, arbres, traités sur un plan d'équivalence – ouvre nos sens au souffle poétique, seule lumière de nos solitudes de promeneurs.

Pierre Creton ist ein atypischer Filmmacher, der in Vattetot-sur-Mer gleichzeitig auch als Landarbeiter und Bauer tätig ist: « derjenige, der Reifung und Erwarten ( ), unvorhersehbaren Kreuzungen und Umbrüchen Zeit und Raum gibt ». Ein durch die Landschaft schreitender Bauer wie der bereits in früheren Filmen erschienene Vincent Barré, der seinen massiven Körper der Gestalt des Gustave Roud, Autor der gleichnamigen Abhandlung *Petit traité de la marche en plaine*, leiht. Vom Pays de Caux bis nach Carouge wandert die vertraute Silhouette durch die Verse des Westschweizer Poeten, folgt « tausend miteinander verhafteten Wegstücken, die im Raum eine Spirale oder eine unendliche Gerade bilden [können] », ist erstaunt darüber « wie ihm Dinge gleich von ihren Sätzen getrennte Wörter in der furchtbaren Nichtigkeit ihrer Einsamkeit erscheinen ». In ihrem Aufbau sind die statischen Einstellungen Cretons die nie enden wollende Hochzeit des Wortes und der Bewegung. Ein Durchschreiten der Existenz, dessen einziges Ziel die Wahrnehmung der Überraschungen des Lebendigen – gleichbehandelte Tiere, Menschen, Bäume – ist und das uns der Poesie öffnet, dem einzigen Licht in der Einsamkeit des Spaziergängers.

Pierre Creton is an unusual filmmaker, working in parallel, in the area of Vattetot-sur-Mer where he lives, as an agricultural worker and farmer: "he who produces and gives of time for ripening and waiting, (...) unpredictable crossings and transfers from the sky". The farmer also paces through the landscape, like Vincent Barré, his collaborator in three previous films, here lending his stocky body to the incarnation of Gustave Roud, author of the eponymous *Petit traité de la marche en plaine*. From Caux province to Carouge, the friend's silhouette literally travels through the verses of the Swiss-French poet, follows "a thousand fragments of paths sewn together that [may] draw a spiral or an infinite straight line in space", is surprised to see "things appear to him, like letters separated from their sentences, in the frightening futility of their isolation". Creton composes his static shots like an unbroken marriage of verbs and movement. This crossing of existence with no other purpose but the attention paid to the spontaneity of the living – animals, humans, trees, all treated equally – opens our senses to a poetic breeze, the only light shining on our walkers' solitude.

**PHOTOGRAPHY & EDITING**  
 Vincent Barré, Pierre Creton

**SOUND**  
 Vincent Barré, Pierre Creton,  
 Matthieu Deniau

**PRODUCTION**  
 Arnaud Dommerc (Andolfi)

**SELECTED FILMOGRAPHY**  
**Vincent Barré**  
 2014 *Petit traité de la marche en plaine* (sf)  
 2010 *Aline Cézanne* (sf)  
 2007 *Métis* (sf)  
 2006 *L'Arc d'iris – Souvenir d'un jardin* (sf)

**Pierre Creton**  
 2014 *Petit traité de la marche en plaine* (sf)  
 2012 *Sur la voie*  
 2012 *Le marché, petit commerce documentaire* (mlf)  
 2011 *Le grand cortège* (mlf)  
 2010 *N'avons-nous pas été bienveillants?* (sf)  
 2010 *Aline Cézanne* (sf)  
 2009 *Le paysage pour témoin, rencontre avec Georges-Arthur Goldschmidt* (mlf)  
 2009 *Papa Maman, Perret et moi. Un appartement pour témoin* (mlf)  
 2009 *Maniquerville*  
 2008 *L'Heure du berger* (mlf)  
 2007 *Les Vrilles de la vigne* (sf)  
 2006 *L'Arc d'iris – Souvenir d'un jardin* (sf)

**CONTACT**  
 Arnaud Dommerc  
 Andolfi  
 +33 950652305  
 production@andolfi.fr

EVA TOURRENT

# SUSPENDU À LA NUIT

FRANCE | 2015 | 24' | FRENCH

**SUSPENDED BY THE NIGHT**

WORLD PREMIÈRE

**PHOTOGRAPHY**

Olivier Dury

**SOUND**

Mikael Kandelman

**EDITING**

Cécile Martinaud

**MUSIC**

Matthieu Canaguier

**PRODUCTION**

Guillaume Morel (Survivance)

**FILMOGRAPHY**2015 *Suspendu à la nuit* (sf)2010 *Tant qu'ils restent* (mlf)

Il y a ce fil tendu entre la machine et le vide, entre le dameur et la pente, entre Guillaume et ses pensées. Chaque nuit d'hiver, Guillaume parcourt la montagne et les pistes pour redonner forme à la neige. Seul dans la cabine, il fait corps avec sa machine dans un équilibre fait d'allers et venues, sans cesse répétés. Il lui faut s'accrocher à la nuit, à ses zones d'ombres, inventer sa route. Accompagnés par le son de la machine, nous entrons dans un univers à la fois sensoriel et métaphorique, face à des images venant d'une autre planète, d'une autre dimension. L'obscurité, l'environnement hostile, la solitude du travail, s'opposent à la lumière du soleil et la légèreté des skieurs qui traversent, quelques heures après et pour de toutes autres raisons, le même territoire. Un film aux contrastes forts, à la fois plastiques et humains, porté par un montage son rigoureux et une photographie extrêmement puissante.

Da ist dieser Faden, der zwischen der Maschine und der Leere gespannt ist, zwischen der Walze und dem Abhang, zwischen Guillaume und seinen Gedanken. Im Winter ist Guillaume jede Nacht auf den Pisten und in den Bergen unterwegs, um den Schnee wieder in die richtige Form zu bringen. Allein in der Fahrerkabine bildet er eine Einheit mit seiner Maschine, in einem Gleichgewicht aus Kommen und Gehen, das sich ununterbrochen wiederholt. Er muss sich an der Nacht festhalten, an ihren Schattenzonen, und seine Route erfinden. Begleitet von den Geräuschen der Maschine, tauchen wir in ein zugleich sinnliches und metaphorisches Universum ein, in dem Bilder von einem anderen Planeten, aus einer anderen Dimension, auf uns einwirken. Die Dunkelheit, die Gefahren der feindlichen Umgebung, die Einsamkeit der Arbeit, kontrastieren mit dem Licht der Sonne und der Leichtigkeit der Skifahrer, die nur wenige Stunden später und aus völlig anderen Beweggründen durch dasselbe Gebiet fahren. Ein Film mit starken Kontrasten, plastisch und menschlich zugleich, getragen von einer strengen Tonmontage und einer äußerst gewaltigen Fotografie.

There is a cable suspended between the machine and the void, between the snow-groomer and the slope, between Guillaume and his thoughts. Every winter night, Guillaume crosses the ski-runs and the mountain to repack the snow. Alone in his cabin, he is at one with his machine in a balance composed of ceaselessly repeated comings and goings. He has to cling to the night, to its grey areas, invent his path. Accompanied by the sounds of the machine, we enter a universe that is sensorial and metaphorical at the same time, where we are exposed to images from another planet, another dimension. Darkness, the danger of the hostile setting and the solitude of work are all set against the light of the sun and the lightness of the skiers who cross the same territory a few hours later and for very different reasons. A film of strong contrasts, both physical and human, carried by rigorous sound editing and extremely powerful photography.

**CONTACT**

Guillaume Morel  
Survivance  
+33 6 74863895  
guillaume@survivance.net





MAXIM ARBUGAEV

# THE HUNTERS

RUSSIA | 2014 | 30' | RUSSIAN  
INTERNATIONAL PREMIÈRE

Pendant la préhistoire, les hommes se nourrissaient des mammoths. Leurs descendants «chassent» aujourd'hui leurs défenses fossiles dans les Iles Lyakhovsky (Russie yakoute). Maxim Arbugaev a passé deux mois dans l'Arctique sibérien, en compagnie «d'Oncle» Lenya et de Misha, inséparables compagnons de fortune qui, chaque année, au moment du dégel, excavent du permafrost ou arrachent à coups de pioches des entrailles de ce bout du monde, le précieux ivoire fossile libéré par les sédiments, qui s'achète à prix d'or (1000 dollars le kilo). Une activité illégale, donc objet de contrôles par les autorités locales, et surtout risquée, qui se paye parfois du prix de la vie, car «personne ne viendra vous chercher dans ce coin perdu, s'il vous arrive malheur». *The Hunters* est le journal de bord tragique (deux des protagonistes rencontrés par le réalisateur ne survivront pas à cette «saison»), conté en voix-off par Arbugaev et «Oncle» Lenya, de cette expédition filmée comme un western des confins, dont le décor, décoloré et sans bords définis, produit un effet de vertige: la perception spatiale du temps long.

In der Frühgeschichte ernährten sich die Menschen von Mammuts. Ihre Nachkommen «jagen» heute ihre fossilen Stosszähne auf der Ljachow-Insel (Jakutien, Russland). Maxim Arbugaev hat zwei Monate mit dem unzertrennlichen Gespann «Onkel» Lenja und Mischa verbracht, die jedes Jahr zu Beginn des Tauwetters aus dem Permafrost das kostbare, von den Sedimenten freigegebene fossile Elfenbein ausbaggern oder mit der Hacke ausgraben, das Gold wert ist (1000 Dollar pro Kilo). Eine illegale Tätigkeit, die von den lokalen Behörden Kontrollen hervorbringt und vor allem sehr riskant ist, teilweise sogar mit dem Leben bezahlt wird, denn «wenn einem etwas zustösst, kommt einem in dieser verlorenen Gegend niemand zur Hilfe». *The Hunters* ist ein tragisches Logbuch, denn zwei der Protagonisten, denen der Regisseur begegnete, werden diese «Saison», von der die Off-Stimmen Arbugaevs und «Onkel» Lenjas erzählen, nicht überleben. Eine wie ein Western vom Ende der Welt gefilmte Expedition in einer farblosen Einöde ohne klare Ränder, die einen schwindelerregenden Sog erzeugt: die räumliche Wahrnehmung langer Zeit.

In prehistoric times, men lived from mammoths. Today, their descendants "hunt" their fossil tusks on the Lyakhovsky Islands (Yakut Russia). Maxim Arbugaev spent two months in the Siberian Arctic, in the company of "Uncle" Lenya and of Misha, inseparable fortune seekers who excavate the bowels of this part of the world each year as it thaws, uncovering precious fossilised ivory which sells for a fortune (\$1,000 per kilo), from the melting permafrost or pulling it out with pickaxe blows. This illegal activity is thus subject to trafficking checks by local authorities and is above all risky, at times paid for with one's life, since "no-one will come and get you in this remote area if you have an accident". *The Hunters* is a tragic logbook of this expedition – two of the protagonists met by the director do not survive this "season" – narrated in voiceover by Arbugaev and "Uncle" Lenya, filmed like a frontier western, whose discoloured décor, without defined edges, produces an effect of vertigo: the spatial perception of time dragged out.

**PHOTOGRAPHY**  
Maxim Arbugaev

**SOUND**  
Maxim Arbugaev

**EDITING**  
Maxim Arbugaev

**MUSIC**  
Klavdia Khatilaeva, German Khatilaev

**PRODUCTION**  
Evgenia Arbugaeva

**FILMOGRAPHY**  
2014 *The Hunters* (sf)  
2013 *Following to the Arctic Explorers* (mlf)

**CONTACT**  
Maxim Arbugaev  
+7 9264782832  
maximarbugaev@gmail.com

FATIMA BIANCHI

# TYNDALL

ITALY | 2014 | 29' | ITALIAN

INTERNATIONAL PREMIÈRE

**PHOTOGRAPHY**

Fatima Bianchi

**SOUND**

Fatima Bianchi

**EDITING**Nicola Ratti, Paolo Ranieri,  
Fatima Bianchi**MUSIC**Nicola Ratti, Attila Faravelli,  
Enrico Malatesta**PRODUCTION**

Fatima Bianchi

**FILMOGRAPHY**

2014 Tyndall (sf)  
 2014 Citysightdancing (sf)  
 2013 Montevenere (sf)  
 2011 Atlanti possibili (sf)  
 2011 Andata senza ritorno (sf)  
 2010 Circa Diem (sf)

L'effet Tyndall, phénomène optique de dispersion de la lumière incidente sur des particules de matière, s'observe quand le faisceau du phare balaye les montagnes de Brunate, et la maison des Bianchi. Parents et fratrie y attendent le retour de Francesco, l'aîné, qui purge une peine de prison. Si l'incarcération est laissée hors-champ, la caméra observe en plans fixes chacun des protagonistes, saisis dans un temps figé et prisonniers volontaires de leurs monologues intérieurs. Père remonte les vieilles pendules, Mère se fait et lit à voix basse la bible, Bebe est plongé dans une méditation bouddhiste, tandis que Giacomino joue du violon. La maison ressemble à un assemblage d'espaces cellulaires indépendants, peuplés d'amulettes et de bibelots religieux, dans lesquels la force du lien familial ne tient que par la correspondance que chacun-e entretient avec l'absent, incrustée sur les murs des différentes pièces. Henry James aimait à dire que «dépeindre la vie des gens n'est rien, tant que l'on n'a pas décrit leurs perceptions». C'est précisément ce à quoi parvient ce huis-clos documentaire qui transfigure un événement «banal» en lui donnant une densité toute romanesque.

Der Tyndall-Effekt beschreibt die Streuung von Licht an kleinen Teilchen und ist zu beobachten, wenn der Lichtkegel des Leuchtturms über die Berge von Brunate und das Haus der Bianchis streift. Eltern und Geschwister warten auf die Rückkehr des ältesten Sohns Francesco, der eine Haftstrafe absitzt. Die Inhaftierung wird nicht gezeigt, dagegen beobachtet die Kamera die Protagonisten, die in einer erstarrten Zeit erfasst werden und willentlich in ihren inneren Monologen gefangen sind. Vater zieht die alten Standuhren auf, Mutter schminkt sich und liest leise die Bibel, Bebe ist in eine buddhistische Meditation vertieft und Giacomo spielt Geige. Das Haus erinnert an ein Gefüge unabhängiger Zellen, bevölkert von Amuletten und religiösem Nippes, in denen die Familienbande nur durch die Korrespondenz bestehen bleibt, die jede-r mit dem Abwesenden unterhält und die an die Wände der Räume geheftet ist. Wie Henry James gerne sagte, «hat die Schilderung des Lebens der Leute nichts zu bedeuten, solange man ihre Wahrnehmungen nicht beschrieben hat». Genau dies gelingt diesem Dokumentarfilm, der die Öffentlichkeit ausschliesst und ein «banales» Ereignis erklärt, indem er ihm eine romanhafte Dichte verleiht.

The Tyndall effect, an optical phenomenon of light scattering on particles of matter, can be observed when the beam of the lighthouse sweeps across the Brunate mountains and the Bianchi house. Here, parents and siblings await the return of Francesco, the eldest, who is serving a prison sentence. Although the incarceration remains off screen, the camera observes each protagonist in static shots, caught as time stands still, voluntary prisoners of their internal monologues. Father winds up old clocks, Mother puts on make-up and quietly reads the Bible aloud, Bebe is deep in Buddhist meditation, while Giacomino plays the violin. The house resembles a collection of independent cellular spaces, filled with amulets and religious trinkets, in which the power of the family connection is only upheld by the correspondence that each member maintains with the absent one, building up on the walls of the different rooms. Henry James liked to say that "depicting people's lives is nothing if we have not described their perceptions". Therein lies the very success of this documentary behind closed doors, which transfigures a "banal" event by endowing it with a highly fictional density.

**CONTACT**

Fatima Bianchi  
 +39 3484774342  
 bianchifatima2@gmail.com

EMMANUEL CHICON



# Histoire VIVANTE

Chaque semaine, un sujet décliné sur trois médias,  
pour redécouvrir l'histoire contemporaine !

A écouter du lundi au vendredi à **20h** sur **la Première**,  
à voir le **dimanche soir à 20h30** sur **RTS Deux** et à lire  
chaque vendredi dans **la Liberté**.

Informations et archives : [www.histoirevivante.ch](http://www.histoirevivante.ch)

la **1**ère  
RTS

RTS **deux**

**LA LIBERTÉ**

**20 PREMIERS OU SECONDS LONGS MÉTRAGES, EN PROVENANCE DU MONDE ENTIER, PRÉSENTÉS EN PREMIÈRE MONDIALE OU INTERNATIONALE CONCOURENT POUR LE SESTERCE D'ARGENT REGARD NEUF CANTON DE VAUD (CHF 10 000) ET POUR LE PRIX SPÉCIAL REGARD NEUF (CHF 3000). LES FILMS SUISSES DE LA SECTION REGARD NEUF CONCOURENT ÉGALEMENT POUR LE SESTERCE D'ARGENT SRG SSR (CHF 15 000) POUR LE MEILLEUR LONG MÉTRAGE SUISSE ET POUR LE PRIX DU JURY SSA/SUISSIMAGE (CHF 10 000) POUR LE LONG MÉTRAGE SUISSE LE PLUS INNOVANT. UNE SÉLECTION DE FILMS DE LA SECTION EST ÉGALEMENT EN LICE POUR LE PRIX BUYENS-CHAGOLL (CHF 5000) QUI RÉCOMPENSE UNE ŒUVRE À DIMENSION HUMANISTE ÉCLAIRANT DES RÉCITS QUI DÉVELOPPENT DES VALEURS DONNANT SENS À L'AVENIR DES ÊTRES HUMAINS.**

**20 ERST- ODER ZWEITFILME AUS DER GANZEN WELT PRÄSENTIERT ALS WELTPREMIEREN ODER INTERNATIONALE PREMIEREN. DIESE FILME SIND IM RENNEN FÜR DEN SESTERCE D'ARGENT REGARD NEUF CANTON DE VAUD (CHF 10 000) SOWIE FÜR DEN PRIX SPÉCIAL REGARD NEUF (CHF 3000). DIE SCHWEIZER FILME DER SEKTION REGARD NEUF KÄMPFEN EBENFALLS UM DEN SESTERCE D'ARGENT SRG SSR (CHF 15 000) FÜR DEN BESTEN SCHWEIZER FILM UND DEN PREIS DER JURY SSA/SUISSIMAGE FÜR DEN INNOVATIVSTEN SCHWEIZER FILM (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.**

**20 FIRST OR SECOND FEATURE LENGTH-FILMS FROM ALL OVER THE WORLD ARE SHOWN AS WORLD, OR INTERNATIONAL PREMIERES. THESE FILMS ARE ELIGIBLE FOR THE SESTERCE D'ARGENT REGARD NEUF CANTON DE VAUD (CHF 10 000) AS WELL AS FOR THE PRIX SPÉCIAL REGARD NEUF (CHF 3000). FURTHERMORE, THE SWISS FILMS OF THE SECTION REGARD NEUF ARE ELIGIBLE FOR THE SESTERCE D'ARGENT SRG SSR (CHF 15,000) FOR THE BEST SWISS FEATURE FILM AND THE SPECIAL PRIZE OF THE JURY SSA/SUISSIMAGE (CHF 10,000) FOR THE MOST INNOVATIVE SWISS FEATURE FILM. A SELECTION OF FILMS OF THIS SECTION IS ALSO ELIGIBLE FOR THE BUYENS-CHAGOLL PRIZE (CHF 5,000) FOR A WORK OF HUMANIST DIMENSION FOCUSING ON STORIES DEVELOPING VALUES THAT CONFER MEANING TO THE FUTURE OF MANKIND.**

**REGARD NEUF**

LOU MCLOUGHLAN

# 16 YEARS TILL SUMMER

SCOTLAND, ICELAND | 2015 | 82' | ENGLISH

WORLD PREMIÈRE

**PHOTOGRAPHY**

Lou McLoughlan

**EDITING**

Calle Overweg

**MUSIC**Orri Jonsson, Marit Falt,  
Rona Wilkie**PRODUCTION**Hlin Johannesdottir (Vintage  
Pictures),  
Lauren Fox (Loumclou Films Ltd)**FILMOGRAPHY**2015 16 Years till Summer  
2011 Caring for Calum (sf)  
2007 Making It (sf)  
2002 To the Last Word (sf)  
2002 Sky High (sf)**CONTACT**Inka-Maria Achte  
Taskovski Films  
salestf@taskovskifilms.com  
www.taskovskifilms.com

Uisdean a été condamné pour meurtre. Après seize années passées en prison, on le laisse rentrer chez lui pour s'occuper de son père âgé de 92 ans. Il s'efforce de trouver une nouvelle «normalité» dans sa relation avec son père, dans sa vie en société en tant qu'«homme stigmatisé» dans leur petit village, ainsi que dans ses perspectives de vie en général. Nommée parmi les 'Brits to Watch' de la BAFTA en 2011, Lou McLoughlan parvient à observer la lutte perpétuelle d'un homme face aux puissants démons de son passé. Soudain ce passé rappelle Uisdean en prison, et tous les événements évoluent de manière imprévisible et inéluctable. Le paysage écossais, merveilleusement filmé, contraste avec la cellule de prison éclairée au néon, lieu d'un nouveau départ possible. Espoir, confiance mutuelle, faiblesse et force humaines : le style doux et intime du film, construit avec soin, souligne avec intensité la violence silencieuse d'un combat épique interminable.

Uisdean wurde wegen Mordes verurteilt. Er war 16 Jahre im Gefängnis und darf nun zurück nach Hause, um sich um seinen 92-jährigen Vater zu kümmern. Die Suche nach einer neuen «Normalität» in der Beziehung zu seinem Vater, als «Gebrandmarkter» in dem kleinen Dorf und auch hinsichtlich seiner Erwartungen an das Leben, ist nicht einfach. Die von der BAFTA 2011 zum Mitglied der Kreises der «Brits to Watch» ernannte Lou McLoughlan gelingt es, einen nie enden wollenden Kampf eines Mannes mit den Dämonen seiner Vergangenheit zu beobachten. Plötzlich ruft die Vergangenheit Uisdean zurück ins Gefängnis und alles beginnt, einen unvorhersehbaren, aber unabwendbaren Weg zu nehmen. Die wundervollen Aufnahmen der Landschaften Schottlands bilden einen Kontrapunkt zu der in Neonlicht getauchten Gefängniszelle, dem Ort, wo ein neuer Anfang möglich ist. Hoffnung, gegenseitiges Vertrauen, menschliche Schwäche und Stärke: Der sorgfältig konstruierte, «leise gesprochene» Stil des Films hebt umso dramatischer die stille Gewalt eines epischen, endlosen Kampfes hervor.

Uisdean has been convicted for murder. He spent 16 years in prison and is allowed back home to take care of his 92-year-old father. He struggles to find a new "normality", in his relationship with his father, in his social life as a "marked man" in the small village, as well as in his general expectations from life. Lou McLoughlan, selected as one of BAFTA's "Brits to Watch" in 2011, manages to observe a never-ending struggle, the one of a man with the mighty demons of his past. Suddenly the past calls Uisdean back to jail and all the events evolve in an unpredictable and ineluctable way. The wonderfully photographed Scottish landscape is a counterpoint to the neon-lighted prison cell, but the cell is the place where a new beginning can happen. Hope, mutual faith, human weakness and strength: the carefully constructed "soft-spoken" style of the film dramatically highlights the quiet violence of an epic endless battle.

PAOLO MORETI



DANIEL LENTINI

# A MORTE DIÁRIA

BRAZIL | 2015 | 78' | PORTUGUESE

**THE DAILY DEATH**

WORLD PREMIÈRE

Comme de nombreux Brésiliens, Daniel Lentini s'est expatrié à Rio pour des raisons professionnelles. Il n'a pas pour autant oublié d'où il vient : Varginha, état de Minas Gerais, au sud-ouest du pays. C'est même pour lutter contre l'oubli qu'il a choisi de filmer sa ville, en commençant par la campagne environnante, dans laquelle il s'enfonce, capturant avec une grâce inouïe toutes ces petites choses menacées d'extinction, qui constituent la mémoire individuelle, mais aussi collective et qu'il désigne comme son « encyclopédie apocalyptique » : un geste, un regard, la courbe d'une colline, une chanson d'anniversaire... Mais aussi, bien sûr, la parole de ceux qui restent. Un travail profondément intime donc, mais pas seulement. Car l'effritement des mémoires ne guette pas que la région de Varginha. Usant des instruments du poète, il pose la question du progrès et de l'extension des villes, semant sur le chemin tant de « petites morts ». Le film possède un rythme, une respiration propre, quelque part entre passé, présent et futur. Une merveilleuse revanche contre le temps qui passe.

Wie viele andere Brasilianer ist auch Daniel Lentini aus beruflichen Gründen nach Rio gegangen. Aber er hat nicht vergessen, woher er kommt: Varginha im Bundesstaat Minas Gerais im Südwesten des Landes. Im Kampf gegen das Vergessen hat er beschlossen, seine Stadt zu filmen, und beginnt mit den ländlichen Bereichen der Umgebung, in die er vordringt, und mit ungeheurer Anmut all die kleinen Dinge filmt, die vom Aussterben bedroht und sowohl Teil des individuellen als auch kollektiven Gedächtnisses sind – seine « apokalyptische Enzyklopädie »: eine Geste, ein Blick, die Rundung eines Hügels, ein Geburtstagslied... Aber natürlich auch die Worte derer, die geblieben sind. Eine zutiefst intime Arbeit – aber nicht ausschliesslich. Denn das Verblässen des Gedächtnisses betrifft nicht nur die Region Varginha. Mit den Instrumenten des Dichters stellt er die Frage des Fortschritts und der Ausdehnung der Städte, deren Weg nach vorne von vielen « kleinen Toden » gesäumt ist. Ein Film mit einem eigenen Rhythmus, einer eigenen Atmung irgendwo zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Eine wunderbare Revanche gegen die vergehende Zeit.

Like many other Brazilians, Daniel Lentini moved to Rio for professional reasons. However, he has never forgotten his roots: Varginha, in the state of Minas Gerais, in the southwest of the country. To fight against amnesia, he chose to film his town, starting with the surrounding countryside, into which he delves. With a rare grace, he captures all the little things, which are threatened with extinction, that make up an individual and a collective memory. He creates what he calls his "apocalyptic encyclopaedia": a gesture, a look, the curve of a hillside, a birthday song... as well as of course the words of those who remain. A work that is therefore profoundly personal, but more than that. The crumbling of memories does not only affect Varginha. Lentini uses the tools of a poet to ask questions about progress and the expansion of towns, sowing so many "little deaths" along the way. The film has a rhythm, its own spirit, somewhere between the past, the present and the future. A marvellous act of vengeance on the passage of time.

**PHOTOGRAPHY**

João Atala

**SOUND**

Fábio Andrade

**EDITING**

Ricardo Pretti

**PRODUCTION**

Daniel Lentini (Dale Filmes), Marianne Macedo Martins, Gustavo Beck (If You Hold A Stone)

**FILMOGRAPHY**

2015 A Morte Diária  
 2010 Meu Pai Morreu (sf)  
 2009 24º Domingo do Tempo Comum (sf)

**CONTACT**

Gustavo Beck  
 If You Hold a Stone  
 +1 6463859872  
 gusbeck@gmail.com

ALEXANDER HICK

# ATL TLACHINOLLI

MEXICO, GERMANY | 2015 | 75' | SPANISH

**SCORCHED WATER**

WORLD PREMIÈRE

**PHOTOGRAPHY**

Alexander Hick

**EDITING**

Julian Sarmiento

**MUSIC**

Juan Pablo Villa

**PRODUCTION**

Henner Hofmann, Karla Bukantz  
(Centro de Capacitación  
Cinematográfica, A.C.),  
Ferdinand Freising (Hochschule  
für Fernsehen und Film München)

**FILMOGRAPHY**

2015 *Scorched Water*  
2012 *San Agustin, Low Tide in  
the Plastic Sea* (mlf)  
2010 *Saint Germain* (sf)  
2009 *Make no Way the Way* (sf)

«Pour éviter d'être sacrifié par ses ennemis, le dieu Xólotl s'est transformé en salamandre, fuyant ce qu'il était autrefois.» Ainsi débute la quête moderne de l'Axolotl, une salamandre apparaissant dans la mythologie locale et qui vivait dans les lacs entourant Mexico. Considérée comme une espèce éteinte, elle revient sous la forme d'une vision et d'un désir. Un rêve de renaissance. Un rêve de réveil. Revisitant le mythe de la transformation d'un dieu en reptile comme une métaphore de Mexico, le réalisateur suit un pêcheur désireux de devenir l'Axolotl perdu car incapable de s'imaginer un avenir, ainsi qu'un policier corrompu et différents membres d'un gang dans la vaste banlieue de la capitale mexicaine. Il observe la lutte pour la survie dans ce qui était l'ancien lac de Mexico, où vivent aujourd'hui près de 23 millions de personnes. Film sur la survie et l'adaptation, *Atl Tlachinolli* est un essai visuel et philosophique complexe sur les différentes manières dont se mêlent le passé et le futur.

«Um nicht von seinen Feinden geopfert zu werden, verwandelte sich der Gott Xólotl in einen Salamander und floh vor dem, was er einst war». So beginnt die moderne Suche nach dem Axolotl, einem in der lokalen Mythologie vorkommenden Salamander, der in den Seen in der Umgebung von Mexico City lebte. Der vermeintlich ausgestorbene Axolotl kehrt in Form einer Vision und einer Sehnsucht zurück. Der Traum einer Wiedergeburt. Der Traum eines Wiedererwachens. Der Regisseur greift die Verwandlung eines Gottes in ein Reptil als Metapher für Mexico City auf und folgt einem Angler, der mangels Zukunftsperspektiven zum verlorenen Axolotl werden möchte, sowie einem korrupten Polizisten und mehreren Gangmitgliedern in den ausgedehnten Vororten der mexikanischen Hauptstadt. Er verfolgt den Kampf ums Überleben an einem Ort, der einst ein See war und heute der ständig wachsende Lebensraum von 23 Millionen Menschen ist. *Atl Tlachinolli*, ein anspruchsvolles visuelles und philosophisches Essay über die unterschiedlichen Arten der Verschmelzung von Vergangenheit und Zukunft, handelt vor allem von Leben und Anpassung.

"In order to avoid being sacrificed by his enemies, the God Xólotl transformed himself into a salamander, thus fleeing from what he once was." So begins the modern quest for the Axolotl, a salamander referred to in local mythology that used to live in the lakes surrounding Mexico City. Believed extinguished, the Axolotl comes back in the shape of a vision and a desire. A dream of rebirth. A dream of a reawakening. Reworking the myth of the transformation from god to reptile as a metaphor for Mexico City itself, the director follows an angler who wishes to become the lost Axolotl because he cannot imagine a future for himself, as well as a corrupt policeman and different gang members in the sprawling suburbs of the Mexican capital. He casts his gaze on the struggle for survival in what was the former lake of Mexico and is now the sprawling habitat of 23 million people. A film about survival and adaptation, *Atl Tlachinolli* is a challenging visual and philosophical essay about the different ways the past and the future merge.

**CONTACT**

Tina Janker  
Hochschule für Fernsehen und Film München  
+49 89689574000  
t.janker@hff-muc.de  
www.hff-muc.de

GIONA A. NAZZARO





En observant les traces laissées par la guerre dans le paysage et les mémoires, *Battles* dévoile un passé qui refuse de s'effacer. Bombe, bunker, tank, soldat – chapitre après chapitre, ces quatre archétypes de la guerre nous conduisent dans des régions, en Europe, où des conflits ont eu lieu récemment. Nous découvrons la transformation des gens, des objets et des paysages après la démilitarisation. Une zone d'ombre où passé et présent s'entremêlent. Isabelle Tollenaere nous emmène ainsi dans un territoire fantomatique, dans lequel le présent est troublé par des souvenirs vivants, et nous montre, d'une manière à la fois onirique et lucide, le temps géologique qu'il faut aux cicatrices de la guerre pour disparaître, si cela est possible. Naviguant sans cesse entre tragédie et comédie, nous voyons comment les profondes traces laissées par les conflits passés peuvent lentement évoluer vers quelque chose qui paraît aussi absurde que la guerre, tel un avion de chasse gonflable à l'échelle 1:1, symbole révélateur et troublant.

Mit der Beobachtung von Spuren des Kriegs, die in der Landschaft und der Erinnerung zurückgeblieben sind, wirft *Battles* das Licht auf eine Vergangenheit, die nicht vorbei ist. Bombe, Bunker, Panzer, Soldat – vier Archetypen des Krieges führen uns Kapitel für Kapitel zu Orten in Europa, wo in der jüngeren Vergangenheit Konflikte ausgebrochen sind. Wir entdecken den Wandel, den die Menschen, die Dinge und die Landschaften nach der Entmilitarisierung durchlaufen haben. Eine Grauzone, in der sich Vergangenheit und Gegenwart überschneiden.

Isabelle Tollenaere führt uns in ein gespenstisches Territorium, wo die Gegenwart von lebendigen Erinnerungen getrübt ist, und zeigt uns klar und verträumt zugleich, wie lange die Narben des Krieges in der geologischen Zeit zurückbleiben, sofern sie überhaupt jemals heilen. Mit einem ständigen Wechsel zwischen Tragödie und Komödie erfahren wir, wie sich die tiefen Spuren vergangener Konflikte zu etwas wandeln, das auf einer Stufe mit der Absurdität des Kriegs steht, gleichzeitig aber zu etwas eigenümlich aufschlussreichem und beunruhigendem wird – ein wenig wie eine massstabsgetreue, aufblasbare Nachbildung eines Kampfjets.

*Battles* reveals a past that hasn't passed, by observing traces of war that remain in landscape and memory. Bomb, bunker, tank, soldier – four archetypes of warfare – lead us chapter by chapter to places in Europe where conflicts have occurred in the recent past. We discover the transformation of people, objects and landscapes after demilitarisation. A twilight zone where past and present intersect.

Isabelle Tollenaere takes us to a ghostly territory, where the present temporality is blurred by living memories and shows us in both a dreamy and lucid way, the geological time that the scars of the war take to disappear, if they ever do. Constantly sliding between tragedy and comedy, we see how the deep traces of past conflicts can slowly evolve into something that matches the absurdity of the war, but becomes peculiarly revealing and disquieting, like an inflatable 1:1 scale jet fighter.

ISABELLE TOLLENAERE

# BATTLES

BELGIUM, NETHERLANDS | 2015 | 88' | LATVIAN, RUSSIAN,  
ENGLISH, DUTCH  
INTERNATIONAL PREMIÈRE

**PHOTOGRAPHY**  
Frédéric Noirhomme

**SOUND**  
Kwinten Van Laethem,  
Michel Schöpping

**EDITING**  
Nico Leunen

**PRODUCTION**  
Olivier Burlet (Michigan Films),  
Nazima Mintjes (Witfilm)

**FILMOGRAPHY**  
2015 *Battles*  
2011 *Viva Paradis* (sf)  
2010 *Trickland* (sf)  
2007 *Still Life* (sf)

**CONTACT**  
Olivier Burlet  
Michigan Films  
+32 497870631  
olivier@michiganfilms.be

SARA FATTAHI

# COMA

SYRIA, LEBANON | 2015 | 97' | ARABIC

WORLD PREMIÈRE

**PHOTOGRAPHY**

Sara Fattahi

**SOUND**

Raed Younan

**EDITING**

Raya Yamisha

**PRODUCTION**

Sara Fattahi

**FILMOGRAPHY**

2015 Coma

2013 27 Meters (sf)

Trois femmes dans un appartement de Damas, dans un bâtiment encore debout. Trois générations en état de siège, dans un pays également sous le feu des balles et des bombes. Une grand-mère, une mère et une fille, tels les fantômes d'un monde oublié et dehors, une guerre brutale qui fait rage. Un dialogue silencieux et douloureux sur un monde qui s'écroule, détruit par des hommes qui prétendent défendre la liberté et se vantent de leur foi en Dieu. Montage non linéaire. Gros plans. Détails. Un récit fragmenté qui réussit à capturer des moments d'humanité poignante comme une partie de cartes, tandis que la télé diffuse les dernières images de la destruction en cours. Une histoire fantomatique dans l'ombre de ces femmes glissant le long des murs sombres de l'appartement, loin de la réalité, telles les silhouettes d'un cauchemar sans fin. Un film défiant avec élégance toutes les lois du documentaire classique et jetant un regard nouveau et incisif sur l'une des plus grandes tragédies de la décennie: l'anéantissement de la Syrie.

Drei Frauen in einer Wohnung in einem Haus in Damaskus, das noch steht. Drei unter Belagerung stehende Generationen, in einem Land, das von Kugeln und Bomben heimgesucht wird. Eine Grossmutter, eine Mutter und eine Tochter. Alle bewegen sich wie Geister aus einer vergessenen Welt, während draussen unermüdlich ein grausamer Krieg tobt. Ein stiller und schmerzhafter Dialog über eine Welt, die zusammenbricht, zerstört von Menschen, die behaupten, die Freiheit zu verteidigen, und mit ihrem Glauben an Gott prahlen gehen. Ein nichtlinearer Schnitt. Extreme Nahaufnahmen. Details. Eine fragmentierte Erzählung, die ergreifend menschliche Augenblicke wie etwa ein Kartenspiel einfängt, während die neuesten Bilder der Zerstörung über den Fernseher flimmern. Eine Geistergeschichte mit den Schatten von Frauen, die die dunklen Wände der Wohnung entlangschleichen und wie Silhouetten eines nie enden wollenden Albtraums aus der Realität verstossen wurden. Ein Film, der stilistisch mit den formalen Grenzen des traditionellen Dokumentarfilms bricht und eine der grössten Tragödien dieses Jahrzehnts in einem neuen, grausamen Licht erscheinen lässt: die Vernichtung Syriens.

Three women in an apartment in Damascus located in a building that still stands. Three generations under siege at home in a country that is equally besieged by bullets and bombs. A grandmother, a mother, and a daughter. They all move like ghosts from a forgotten world while outside a vicious war is raging tirelessly. A silent and painful dialogue about a world that comes crumbling down, destroyed by men who claim to defend freedom and boast their belief in god. A nonlinear editing. Extreme close-ups. Details. A fragmented narrative that manages to capture moments of poignant humanity such as a card game, while the TV broadcasts the latest news of obliteration. A ghost story with the shadows of the women who glide along the dark walls and interiors of the flat, pushed away from reality, like silhouettes of a never-ending nightmare. A film that stylistically challenges all formal boundaries of traditional documentary filmmaking and sheds a new and ferocious light on one of the major tragedies of the decade: the annihilation of Syria.

**CONTACT**

Sara Fattahi  
+961 78988210  
sarafattahi@live.com



MELANIE JILG

# EVA

GERMANY | 2015 | 85' | GERMAN  
WORLD PREMIÈRE

Accompagnée de son chien Piz et de son bœuf Lothar, une jeune femme parcourt la campagne allemande. Elle met un pied devant l'autre, tandis que les renards hurlent et que les trains passent. Elle porte l'immensité sur ses épaules musclées et bronzées. Quand la vieille lune monte lentement, le sommeil apporte des cauchemars faits de lait blanc et de murs sombres. Mais la confiance qu'Eva a dans la vie dissipe ces mauvais rêves. Epique, archétypal et puissant, ce voyage hors du temps et ne menant nulle part est à la fois une ode à la liberté (de mouvement) et une aventure spirituelle et sensorielle. Construit sur des variations de vitesse et de lumière, des changements radicaux de dimension, des panoramiques extrêmement lents, des plans visionnaires très inspirés et les vers d'un poème islandais du XIII<sup>e</sup> siècle, ce film est l'œuvre hypnotisante de la directrice de la photographie de *Weiß der Wind* de Philipp Diettrich – en compétition à Visions du Réel en 2013.

Eine junge Frau reist mit ihrem Hund Piz und ihrem Ochsen Lothar durch ländliche Gegenden Deutschlands. Füchse bellen, Züge fahren vorbei und sie setzt einen Fuss vor den anderen. Sie trägt Weite auf ihren muskulösen, sonnengebräunten Schultern. Wenn das Licht des alten Mondes leuchtet, bringt der Schlaf Ängste mit schneeweisser Milch und dunklen Wänden. Aber Evas Vertrauen in das Leben siegt über diese Alpträume. Episch, archetypisch und kraftvoll – diese zeitlose Strasse ins Nirgendwo ist gleichermassen eine Ode an die Freiheit (der Bewegung) und ein spirituelles und sinnliches Abenteuer. Aufbauend auf wechselnden Geschwindigkeiten, wechselndem Licht, Zusammenstößen der Dimensionen, ultra-langsamem Bildfolgen, extrem inspirierten visionären Aufnahmen und den Versen eines isländischen Gedichts aus dem 8. Jahrhundert. Ein faszinierendes Werk der Kamerafrau von *Weiß der Wind*, Film von Philip Diettrich (VdR 2013).

A young woman travels through the German countryside, accompanied by her dog Piz and her ox Lothar. She is putting one foot in front of the other, while foxes scream and trains pass by. She carries vastness on her muscular, sunburnt shoulders. When the old moon gleams by slowly, sleep brings fears with snow-white milk and dark walls. But Eva's trust in life banishes these nightmares. Epic, archetypal and powerful, this timeless road to nowhere is both an ode to freedom (of movement) and a spiritual and sensorial adventure trip. Built on variations of speed and light, dimension clashes, ultra slow pans, extremely inspired visionary shots and the verses of an Icelandic poem of the XIII century. A mesmerizing work from the cinematographer of *Weiß der Wind* by Philip Diettrich, in competition at Visions du Réel in 2013.

**PHOTOGRAPHY**  
Melanie Jilg

**SOUND**  
Cornelia Böhm

**EDITING**  
Melanie Jilg

**PRODUCTION**  
Melanie Jilg

**FILMOGRAPHY**  
2015 *Eva*  
2011 *Cemetery*  
2007 *The Cat Would Rather Be a Bird* (mlf)

EILEEN HOFER

# HORIZONTES

SWITZERLAND | 2015 | 70' | SPANISH, ENGLISH, FRENCH

**HORIZONS**

WORLD PREMIÈRE

**PHOTOGRAPHY**

Grégory Bindschendler

**SOUND**Damián Rubiera Hernández,  
Michel Caballero Acosta,  
Yulisander Mallese,  
Raynler Hinojosa**EDITING**

Damian Plandolit, Valentin Rotelli

**MUSIC**

Julien Painot, Ladislav Agabekov

**PRODUCTION**Eileen Hofer,  
Aline Schmid (Intermezzo Films),**FILMOGRAPHY**

2015 Horizons  
 2012 He Was a Giant With  
 Brown Eyes  
 2010 Soap Opera in Wonderland  
 (sf)  
 2009 The Mourning of the Merry  
 Stork (sf)  
 2008 Roots (sf)

**CONTACT**Aline Schmid  
Intermezzo Films  
+41 227414747  
aline@intermezzofilms.ch  
www.intermezzofilms.ch

Cuba, La Havane. La principale école de danse de la ville est dirigée d'une main de fer par Alicia Alonso, la plus célèbre « ballerina » de l'île. Cette figure légendaire, qui malgré ses graves problèmes de vue fut considérée par ses admirateurs et les connaisseurs (tel Maurice Béjart) comme l'une des plus grandes danseuses du XX<sup>e</sup> siècle, a aujourd'hui plus de 90 ans. Dans son ombre autoritaire (et parfois un peu gênante) les élèves cherchent leur voie dans la profession. Parmi elles, une adolescente et une jeune femme à la veille de sa consécration mesurent le poids de leurs rêves. Amanda, étroitement soutenue par sa famille, absorbe de tous ses sens les secrets du métier et s'entraîne intensivement pour passer son premier concours. Viengsay, déjà bien plus affirmée, se prépare à faire partie du Ballet National. En suivant ces trois parcours de vie devant l'immuable panorama de l'île, Eileen Hofer esquisse un portrait sensible de la danse classique cubaine, mais aussi la fresque d'un pays nourri de fantômes – celui d'Alicia, celui de Fidel –, dans lequel on ne voit parfois plus clair et où l'on se limite à suivre les vieux pas de danse.

Havanna, Kuba. Die grösste Tanzschule der Stadt wird mit eiserner Hand von Alicia Alonso, der berühmtesten Ballerina der Insel, geleitet. Für ihre Bewunderer (darunter Maurice Béjart) galt die legendäre Persönlichkeit, die heute über 90 Jahre alt ist, trotz ihrer Sehbehinderung als eine der grössten Tänzerinnen des 20. Jahrhunderts. In ihrem autoritären (und bisweilen ein wenig störenden) Schatten suchen die Schülerinnen ihren Weg in diesem Beruf. Unter ihnen auch eine Jugendliche und eine kurz vor ihrem Durchbruch stehende junge Frau, die über die Bedeutung ihrer Träume nachdenken. Die stark von ihrer Familie unterstützte Amanda saugt mit allen Sinnen die Geheimnisse dieses Berufs auf und trainiert für ihren ersten Wettbewerb. Die ältere Viengsay bereitet sich ihrerseits auf den Eintritt in das Staatsballet vor. Mit der Nachzeichnung dieser drei Lebensstrecken lässt Eileen Hofer vor dem unveränderlichen Panorama der Insel ein einfühlsames Bild des klassischen kubanischen Balletts entstehen, gleichzeitig bildet sich aber auch die Freske eines von Geistern – hier Alicia, dort Fidel – genährten Landes heraus, in dem man oft Mühe hat, klar zu sehen und sich darauf beschränkt, die immer gleichen Schritte auszuführen.

Cuba, Havana. The city's main dance school is run with an iron hand by Alicia Alonso, the island's most famous ballerina. This legendary figure, who, despite her serious eyesight problems, was considered by her admirers and scholars (such as Maurice Béjart) as one of the greatest dancers of the 20th century, is now 90 years old. In her authoritarian shadow (which can be an obstacle at times), the pupils try to find their way in the profession. Among them, an adolescent and a young woman on the day before the consecration to her career feel the weight of their dreams. Amanda, closely supported by her family, takes in the secrets of the profession with all her senses and trains intensively for her first competition. Viengsay, already much more confident, is preparing to join the National Ballet. Following these three life trajectories with the island's unchanging panorama as a backdrop, Eileen Hofer sketches a sensitive portrait of Cuban classical dance and also the image of a country fed by ghosts – that of Alicia, that of Fidel –, where it is sometimes hard to see the way and where you restrict yourself to following old dance steps.

LUCIANO BARISONE



FERNANDO POMARES PIÑOL

# LA MUERTE EN LA ALCARRIA

SPAIN | 2015 | 83' | SPANISH

**DEATH IN LA ALCARRIA**

WORLD PREMIÈRE

Une terre d'histoires et de souvenirs devenue paysage désert. Les Cubero Brothers errent à la recherche de leur passé à travers la musique qu'ils jouent chaque soir à un public invisible. Leur musique est fière et triste, et mêle chants traditionnels espagnols et bluegrass américain. Loin du récit documentaire classique, Fernando Pomares Piñol crée un film unique, à mi-chemin entre un western spaghetti et les mélodrames d'Emilio El Indio Fernandez. Comme un hommage à l'imagerie du western de John Ford, ainsi qu'aux road movies fort excentriques d'Albert Serra et aux comédies baignées de musique d'Aki Kaurismäki, le film plonge le spectateur au cœur d'une aventure fascinante et surréaliste. Avec sa structure picaresque construite uniquement autour des chansons, tourné en un noir et blanc éblouissant, plein d'un humour pince-sans-rire irrésistible, *Death in La Alcarria* est une étude spirituelle profonde. Tels deux pistoleros rock'n'roll armés de leur seule guitare, les Cubero Brothers respirent le « cool », l'esprit et la mélancolie comme seuls en sont capables les anti-héros de Sam Peckinpah.

Ein Land voller Geschichten und Erinnerungen, das zu leerer Landschaft wurde. Die Cubero Brothers ziehen durch die Welt und suchen mit der Musik, die sie jeden Abend vor einem unsichtbaren Publikum spielen, nach ihrer Vergangenheit. Ihre Musik, eine Mischung aus traditionellen spanischen Liedern und amerikanischem Bluegrass, ist stolz und traurig. Fernando Pomares Piñol kehrt den traditionellen Erzählstrukturen des Dokumentarfilms den Rücken und lässt einen einzigartigen Film irgendwo zwischen Spaghetti-Western und den Melodramen eines Emilio El Indio Fernandez entstehen. Der Film – eine Hommage an die Bildsprache der Western John Fords, die eigenwilligen Road Movies Albert Serras und die musikalische Komödien Aki Kaurismäkis – reisst den Zuschauer in ein faszinierendes und surreales Abenteuer. *Death in La Alcarria*, gedreht in grellem Schwarz-Weiss, bezieht seine pikareske Struktur alleine aus den Liedern und ist mit seinem unwiderstehlich trockenen Humor eine tiefgründige spirituelle Studie. Gleich zwei nur mit Gitarren bewaffneter Rock'n'roll Pistoleros strotzen die Cubero Brothers vor Coolheit, Witz und Melancholie wie sonst nur Sam Peckinpahs härteste Anti-Helden.

A land full of stories and memories transformed in an empty landscape. The Cubero Brothers roam the earth and look for their past through the music they play each night to an invisible audience. A mixture of Spanish traditional songs and American bluegrass, their music is both proud and sad. Disregarding all conventional documentary narrative, Fernando Pomares Piñol creates a unique film that stands somehow between a spaghetti western and the melodramas by Emilio El Indio Fernandez. Paying homage to the imagery of John Ford's western, as well as Albert Serra's highly idiosyncratic road movies and Aki Kaurismäki's musical comedies, the film takes the viewer on a fascinating and surrealistic adventure. With only songs to shape its picaresque structure, shot in a dazzling black and white, with an irresistible deadpan kind of humor, *Death in La Alcarria* is a deep reaching spiritual survey. Like two rock'n'roll pistoleros armed only with their guitars, the Cubero brothers ooze coolness, wit and melancholy like only the toughest of Sam Peckinpah's anti-heroes.

**PHOTOGRAPHY**

Albert Badia

**SOUND**Enrique G. Bermejo,  
Oriol Campi Solé,  
Javier R. Cortés**EDITING**

Diana Toucedo

**MUSIC**

Enrique y Roberto Ruiz Cubero

**PRODUCTION**

Alèxia Bas Anglès (Travelogue Studio)

**FILMOGRAPHY**2015 *Death in La Alcarria*  
2015 *Forest* (sf)  
2011 *Alto Sauce* (sf)**CONTACT**Alèxia Bas Anglès  
Travelogue Studio  
+34 628344563  
alexia.bas@gmail.com

CYRIL LEUTHY

# LA NUIT S'ACHÈVE

FRANCE, ALGERIA | 2015 | 100' | FRENCH

**THE NIGHT IS FADING**

WORLD PREMIÈRE

**PHOTOGRAPHY**

Marion Koch, Philippe Béziat

**SOUND**

Loïc Pommiès, Olivier Laurent, Mélissa Petitjean

**EDITING**

Michaël Phelippeau

**MUSIC**

Thomas Dappelo

**PRODUCTION**

Leuthy Cyril, Marie-Odile Gazin (The Kingdom), Alain Bastide, Juliette Cazanave (Kepler 22), Mounès Khammar (Saphina)

**FILMOGRAPHY**2015 The Night Is Fading  
2002 A House in Algeria (m/f)  
2002 Le Souffle court (m/f)

Algérie, cinquante ans après. Accompagné de son fils Cyril, Nicolas, le petit-ami de celui-ci, et Sandrine, sa belle-fille, Bernard amorce à rebours le chemin de l'exil. Né à El Kouif, où il a laissé de vieux amis sans jamais y retourner, il veut trouver les traces de sa jeunesse. Sandrine, quant à elle, cherche de nouvelles possibilités de travail, tandis que Nicolas veut visiter en Kabylie la tombe d'un grand-père qu'il n'a jamais connu. Cyril, enfin, aspire à construire de nouveaux liens avec sa famille. En Algérie, ils découvriront la douceur d'un paysage, des liens perdus, des amitiés enracinées dans le temps. Le cinéaste dit: «*La Nuit s'achève* est un documentaire qui essaie d'oublier qu'il est un documentaire». Journal intime, récit de voyage, bilan d'une éducation sentimentale, le film est en effet un objet à plusieurs strates, qui mélange quête identitaire et égarement, indépendance politique et héritage du colonialisme, espoir et déception. Un film qui se configure comme un 'nostos', retour homérique d'Ulysse à son île. Un retour qui a ici la saveur mélancolique d'une madeleine de Proust.

Algerien, fünfzig Jahre danach. Zusammen mit seinem Sohn Cyril und dessen Partner Nicolas sowie seiner Schwiegertochter Sandrine geht Bernard den Weg ins Exil zurück. Geboren in El Kouif, wo er alte Freunde zurückliess und wohin er nie wieder zurückkehrte, möchte er die Spuren seiner Jugend wiederfinden. Sandrine wiederum sucht neue Arbeitsmöglichkeiten, und Nicolas will in der Kabylei das Grab eines Grossvaters besuchen, den er nie kennenlernen konnte. Cyril hat seinerseits die Hoffnung, neue Bande mit seiner Familie zu knüpfen. In Algerien entdecken sie sanfte Landschaften, verlorene Verbindungen und in der Zeit verwurzelte Freundschaften. Oder mit den Worten des Filmemachers ausgedrückt: «*La Nuit s'achève* ist ein Dokumentarfilm, der vergessen möchte, dass er ein Dokumentarfilm ist.» Tatsächlich ist der Film zugleich Tagebuch, Reiseerzählung, Bilanz einer Erziehung der Gefühle und somit ein vielschichtiger Gegenstand, in dem sich Suche nach Identität und Verirrung, politische Unabhängigkeit und Kolonialerbe, Hoffnung und Enttäuschung vermischen. Ein Film wie ein 'nostos', die homerische Rückkehr Odysseus' auf seine Insel. Eine Rückkehr, die hier den nostalgischen Geschmack einer Proust'schen Madeleine trägt.

Algeria, fifty years later. Accompanied by his son Cyril, his son's boyfriend Nicolas, and his daughter-in-law, Sandrine, Bernard goes back over the route of his exile. Born in El Kouif, where he left old friends and never returned, he wants to find the traces of his youth. As for Sandrine, she is looking for new work opportunities, whereas Nicolas wants to visit the tomb, in Kabylie, of a grandfather whom he never knew. Finally, Cyril hopes to forge new links with his family. In Algeria, they discover the gentle landscape, lost connections, and deep-rooted friendships. The filmmaker says: "*The Night is Fading* is a documentary that is trying to forget that it is a documentary." A personal diary, a travel log, the result of an emotional education, the film is in fact a multi-layered objet, which mixes a quest for identity with distraction, political independence with colonial heritage, hope with disappointment. A film that is configured like a 'nostos', Ulysses' Homeric return to his island. A return that has the melancholic taste of Proust's madeleines...

**CONTACT**Alain Bastide  
Kepler 22  
+33 622745687  
al1.bastide@gmail.com

LUCIANO BARISONE



ALEJANDRO NARANJO

# LA SELVA INFLADA

COLOMBIA, SPAIN | 2015 | 70' | SPANISH

**THE INFLATED JUNGLE**

INTERNATIONAL PREMIÈRE

Des chroniques du XVI<sup>e</sup> siècle racontent que certains indigènes des Antilles, plutôt que d'être esclaves du système colonial espagnol choisissaient de se suicider en masse. Aujourd'hui les jeunes indigènes d'Amazonie colombienne – des garçons et des filles de 14 à 25 ans – réagissent parfois de la même façon face à l'assujettissement de leur culture, qui a lieu parallèlement au processus de mondialisation. Alejandro Naranjo rend compte de cette situation en suivant de près quelques élèves d'une école, dans laquelle un professeur réaliste et bienveillant tente de préparer le mieux possible leur future intégration au marché du travail. Mais, dans un pays encore en proie à la guerre civile, le chemin est long et laborieux... Film au sujet important et au récit classique, *La Selva Enflada* nous révèle, à travers deux scènes, toute la distance qui sépare la culture indigène du monde dit « civilisé » : dans la première, un jeune voit sa photo retouchée, pour rendre son visage plus « blanc ». Dans la seconde, deux garçons retournent au village par un voyage interminable, qui passe du bus à la pirogue, à la marche dans la forêt. Le choc des cultures se mesure aussi par le regard.

Chroniken aus dem 16. Jahrhundert erzählen, dass manche Ureinwohner der Antillen gegenüber der drohenden Versklavung durch die Spanier den massenhaften Freitod wählten. Heute reagieren junge Menschen zwischen 14 und 25 Jahren, die zu den Ureinwohnern des kolumbianischen Amazonasgebiets gehören, angesichts der Unterwerfung ihrer Kultur bisweilen auf die gleiche Weise. Alejandro Naranjo berichtet von dieser Situation, indem er einigen Schülern einer Schule folgt, in der ein realistischer und wohlmeinender Lehrer versucht, sie so gut wie möglich auf den Arbeitsmarkt vorzubereiten. In einem Land, das vom Bürgerkrieg heimgesucht wird, ist das ein langer, mühsamer Weg... *La Selva Enflada*, ein Film, der uns ein schwerwiegendes Thema in klassischer Erzählweise näher bringt, zeigt in zwei Szenen den Graben, der zwischen der Kultur der Ureinwohner und der « zivilisierten » Welt liegt: in der ersten sieht ein Jugendlicher sein retuschiertes Foto, das sein Gesicht « weisser » aussehen lässt. In der zweiten kehren zwei Jungen, nach einer schier unendlichen Reise mit dem Bus, dem Einbaum und einem Fussmarsch durch den Wald, in ihr Dorf zurück. Der Zusammenstoß der Kulturen kann auch mit dem Blick gemessen werden.

16th-century chronicles recount that some natives of the West Indies chose mass suicide rather than be slaves in the Spanish colonial system. Today, youngsters from Colombian Amazonia – boys and girls aged between 14 and 25 – sometimes react in the same way when confronted with the subjugation of their culture. Alejandro Naranjo recounts this situation by closely following some pupils at a school, whose pragmatic and well-meaning teacher tries to prepare as best he can for the labour market. But, in a country still threatened by civil war, the path is long and laborious... A film with an important subject, classically told, *The Inflated Jungle* shows us, through two scenes, the great distance that separates the indigenous culture from the so-called "civilised" world: in the first scene, a youth sees his photo retouched, to make his face "whiter". In the second, two boys return to their village by an interminable journey, going from bus to canoe to walking through the forest. The culture shock is also measured with the eyes.

**PHOTOGRAPHY**  
Alejandro Naranjo

**SOUND**  
Emilio García

**EDITING**  
Omar Razzak

**PRODUCTION**  
Rodrigo Dimaté (Dirty Mac Docs)

**FILMOGRAPHY**  
2015 *The Inflated Jungle*  
2010 *Party Onion* (sf)

**CONTACT**  
Rodrigo Dimaté  
Dirty Mac Docs  
+57 12111698  
rodrigo@dirtymacdocs.com

LUCIANO BARISONE

ERWAN KERZANET, ANITA LAMANNA

# MAGNA GRAECIA/ EUROPA IMPARI

ITALY, FRANCE | 2015 | 77' | ITALIAN, URDU

WORLD PREMIÈRE

**PHOTOGRAPHY**

Erwan Kerzanet

**SOUND**

Erwan Kerzanet, Emeline Aldeguer

**EDITING**

Erwan Kerzanet, Anita Lamanna

**PRODUCTION**

Erwan Kerzanet (Image Temps)

**FILMOGRAPHY****Erwan Kerzanet**

2015 Magna Graecia/Europa Impari

**Anita Lamanna**

2015 Magna Graecia/Europa Impari

Cinq conversations ont lieu dans l'Italie du Sud. Des femmes, un enseignant et ses élèves, des immigrés, un maire et un magistrat y participent. Les sujets de discussion sont également au nombre de cinq: la condition féminine, l'immigration, le racisme, la police et la justice. Le film qui les illustre présente un dispositif simple et direct, basé sur l'écoute et la reproduction de la parole. Ce n'est pas seulement la situation de l'Italie qui est ainsi montrée, mais aussi celle de l'Europe méditerranéenne, en ce temps de crise économique, culturelle et sociale. Le portrait polyphonique qui en découle a un antécédent illustre, le roman d'Elio Vittorini *Conversazione in Sicilia*, sur les traces duquel les deux auteurs ont construit leur récit. Sur fond d'Italie blessée mais encore consciente des racines de sa culture, les constatations de l'écrivain trouvent un écho dans les mots des personnages qui peuplent le film et dans leurs histoires, toutes étroitement liées à la notion de dignité. Un film qui témoigne de la complexité de notre époque. Un appel à la résistance sous forme de cinéma.

Fünf Gespräche, die in Süditalien stattfinden. Daran nehmen Frauen, ein Lehrer und seine Schüler, Immigranten, ein Bürgermeister und ein Richter teil. Fünf ist auch die Zahl der Gesprächsthemen: Die Lage der Frau, Immigration, Rassismus, die Polizei und die Justiz. Der Film bedient sich zur Darstellung dieser Gespräche eines einfachen und direkten Systems, das auf Zuhören und der Wiedergabe des Wortes beruht. Gezeigt wird nicht nur die Situation in Italien, es geht um den gesamten europäischen Mittelmeerraum in einer Zeit der wirtschaftlichen, kulturellen und sozialen Krise. Das daraus entstehende mehrstimmige Porträt hat mit *Conversazione in Sicilia* von Elio Vittorini einen illustren Vorgänger, auf dessen Spuren die beiden Autoren ihre Erzählung aufgebaut haben. Vor dem Hintergrund eines verletzten Italiens, das sich der Wurzeln seiner Kultur noch bewusst ist, wiederholen sich die Feststellungen des Schriftstellers in den Worten der Figuren, die den Film bevölkern und ihren Geschichten, die alle eng mit dem Begriff der Würde verbunden sind. Ein Film, der von der Komplexität unserer Zeit berichtet. Ein ins Filmformat gepackter Aufruf zum Widerstand.

Five conversations take place in Southern Italy. Women, a teacher and his pupils, immigrants, a mayor and a magistrate all participate. There are also five subjects of discussion: the feminine condition, immigration, racism, the police and justice. The film that illustrates them presents a simple and direct device, based on listening to and reproducing the speech. It is not only the situation in Italy that is revealed but also that of Mediterranean Europe, in these times of economic, cultural and social crisis. The polyphonic portrait resulting has an illustrious antecedent, Elio Vittorini's novel *Conversazione in Sicilia*, on whose footsteps the two authors have built their story. With a backdrop of a wounded Italy still conscious of the roots of its culture, the writer's observations are echoed by the words of the characters that inhabit the film, and in their stories, which are all closely linked to the notion of dignity. A film that bears witness to the complexity of our epoch. A call for resistance in the form of film.

**CONTACT**Erwan Kerzanet  
Image temps  
+33 679250236  
imagetemps@orange.fr

LUCIANO BARISONE





FADI YENI TÜRK  
**MONUMENTUM**

LEBANON | 2015 | 80' | ARABIC  
 WORLD PREMIÈRE

Que représentent ces corps/formes figé-e-s et silencieux, qui envahissent les espaces publics, façonnés par de modestes artisans dans leurs ateliers? Avec *Monumentum*, Fadi Yeni Türk propose une relecture passionnante de l'histoire contemporaine moyen-orientale, du point de vue de la statuaire qui en orne les différents « lieux de mémoire ». Dans son Liban natal, chaque groupe politique continue d'inaugurer séparément ses propres monuments, gravant dans le marbre, si on ose l'expression, la division du pays. Mais le propos du cinéaste déborde le strict cadre national pour aborder aussi celui de l'Irak, de l'Égypte et de la Tunisie, également pris dans la mise en scène d'une histoire officielle rendue instable par les convulsions intermittentes de la région. En ce sens, Yeni Türk affirme un parti pris formel fort et logique: le plan fixe comme moment d'arrêt, qui transperce l'opacité des glorieuses statues pour décoder la concurrence des discours mémoriels, et la fragilité paradoxale mais intrinsèque des symboles que veulent se donner les hôtes temporaires du pouvoir quand ils décident de réécrire l'histoire à l'aune des enjeux du présent.

Was stellen diese erstarrten, stillen Körper/Formen dar, die den öffentlichen Raum bevölkern und von einfachen Handwerkern in ihren Werkstätten geschaffen wurden? Mit *Monumentum* führt Fadi Yeni Türk anhand der Bildhauerkunst, die unterschiedliche « Gedächtnisstätten » schmückt, in eine spannende Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Geschichte des Mittleren Ostens. In seinem Heimatland Libanon weihen die einzelnen politischen Gruppen weiterhin ihre eigenen Denkmäler ein und hauen die Teilungen des Landes somit in gewisser Weise in Marmor. Mit seiner Analyse geht der Filmemacher jedoch über die Grenzen seines Landes hinaus und lenkt den Blick auch auf den Irak, Ägypten und Tunesien – Länder, die sich ebenfalls in einer durch das Aufbäumen in der Region instabil gewordenen offiziellen Geschichte verfangen haben. In diesem Sinne wählt Yeni Türk einen formal markanten und logischen Standpunkt: Statische Einstellungen als Augenblick des Stillstands, der die Undurchsichtigkeit der ruhmvollen Statuen durchdringt, um die konkurrierenden Gedenkansprachen und die paradoxe Zerbrechlichkeit der Symbole zu entschlüsseln, derer sich die Machthaber des Moments gerne annehmen, wenn sie beschliessen, die Geschichte dem Kontext der Gegenwart zu beugen.

What is the significance of these rigid and silent bodies/forms, which take over public spaces, created by modest artisans in their workshops? With *Monumentum*, Fadi Yeni Türk proposes a passionate rereading of contemporary Middle-Eastern history, from the point of view of the statuarists that adorn its different "places or remembrance". In his native Lebanon, each political group continues separately to inaugurate its own monuments, engraving the country's division into the marble – dare we use the expression? But the filmmaker's intention goes past the strict national framework to also tackle that of Iraq, Egypt and Tunisia, which are equally occupied in the 'mise en scène' of an official history made instable by the region's sporadic upheavals. In this sense, Yeni Türk claims a clear, strong and logical bias: the static shot as a freeze frame, which breaks through the opacity of the glorious statues in order to decode the competition between narratives of remembrance, and the paradoxical yet intrinsic fragility of the symbols that the temporary hosts of power wish to offer themselves when they decide to rewrite official history in light of the issues of the present.

**PHOTOGRAPHY**  
 Fadi Yeni Türk

**SOUND**  
 Roger Halabi, Elias Douaji

**EDITING**  
 Vartan Avakian

**MUSIC**  
 Khaled Yassine

**PRODUCTION**  
 Fadi Yeni Türk

**FILMOGRAPHY**  
 2015 *Monumentum*  
 2011 *When the War Sank In* (sf)  
 2005 *Layn*  
 2002 *Demo* (sf)

**CONTACT**  
 Fadi Yeni Türk  
 +961 3149917  
 fyenitürk@yahoo.com

ELIA URQUIZA

# NEXT

SPAIN, UNITED STATES | 2015 | 74' | ENGLISH

WORLD PREMIÈRE

**PHOTOGRAPHY**

Elia Urquiza

**SOUND**

Alejandra Molina

**EDITING**

Carlos Marqués-Marcet

**PRODUCTION**

Julia Fontana

**FILMOGRAPHY**

2015 Next  
 2010 Exótico (mlf)  
 2009 One Eye Green,  
 One Blue (sf)

Elles ont entre six et seize ans et partagent le même rêve (à moins qu'il s'agisse de celui de leurs parents): devenir actrices et, plus encore, devenir célèbres. D'ailleurs, elles ont déjà une idée très précise du «rêve américain» et des sacrifices nécessaires pour y parvenir. Entre cours de théâtre, répétitions et auditions, leur quotidien, basé sur la séduction des adultes, n'est plus totalement celui d'un enfant. En quête permanente du casting ou de l'agent qui transformera peut-être leur vie, ces très jeunes filles se plient à une vie itinérante où tout n'est que temporaire, encore loin du glamour et des paillettes auxquelles elles aspirent. Il serait facile et tentant de porter un jugement sur ces apprenties stars et sur les adultes qui les entourent, ce dont s'abstient Elia Urquiza. La réalisatrice adopte la juste distance pour capturer la détermination aussi fascinante qu'inquiétante de ces candidates, forcément immatures, à entrer dans le star system. Le résultat est un film troublant, oscillant entre les registres comique, dramatique et horrifique. Un conte moderne au final incertain.

Sie sind zwischen sechs und sechszehn Jahre alt und haben den gleichen Traum (sofern es nicht derjenige ihrer Eltern ist): Schauspielerin, vor allem aber berühmt zu werden. Vom «amerikanischen Traum» und den dafür zu erbringenden Opfern haben sie ebenfalls bereits eine klare Vorstellung. Zwischen Theaterkursen, Proben und Vorsprechen ist ihr auf der Verführung Erwachsener beruhender Alltag nicht mehr vollständig der eines Kindes. Auf der ständigen Jagd nach einem Casting oder einem Agenten und der Hoffnung, dass letztere vielleicht ihr Leben verändern werden, lassen sich diese Mädchen auf ein Wanderleben ein, das noch weit entfernt ist vom angestrebten Ruhm. Es wäre einfach und verlockend, diese Star-Aspirantinnen und die Erwachsenen in ihrem Umfeld zu verurteilen, davon sieht Elia Urquiza jedoch ab. Die Regisseurin findet die richtige Distanz zur Erfassung der gleichermassen faszinierenden und beunruhigenden Entschlossenheit dieser zwangsläufig unreifen Kandidaten des Star-Systems. Herausgekommen ist dabei ein verwirrender Film im ständigen Wechsel zwischen Komik, Drama und Horror. Ein modernes Märchen mit ungewissem Ausgang.

They are between 6 and 16 years old and share the same dream (unless it is their parents'): to become an actress and, above all, to be famous. Moreover, they already have a very accurate idea of the "American dream" and the sacrifices necessary to achieve it. Between acting classes, rehearsals and auditions, their daily routine, based on the seduction of adults, is no longer totally that of a child. Constantly seeking the audition or the agent that will perhaps transform their lives, these very young girls have accepted an itinerant life where everything is only temporary, still a long way from the glamour and glitter to which they aspire. Although it would be easy and tempting to judge these apprentice stars and the adults who surround them, Elia Urquiza refrains from doing so. The director adopts the right distance to capture the determination, which is as fascinating as it is worrying, of these candidates for the star system, who are naturally immature. The result is a troubling film that wavers between comedy, drama and horror. A modern fairy tale whose ending is uncertain.

**CONTACT**

Natalia Piñuel Martín  
 Playtime Audiovisuales  
 +34 915444888  
 natalia@playtimeaudiovisuales.com  
 www.playtimeaudiovisuales.com

PAMELA PIANEZZA



JULIA PESCE

# NOSOTRAS/ ELLAS

ARGENTINA | 2015 | 65' | SPANISH

**US WOMEN/THEM WOMEN**

WORLD PREMIÈRE

«J'ai le sentiment que toutes les femmes de ma famille passent à travers moi, qu'elles sont une partie de mon propre corps. Chacune semble contenir les autres; elle est elle-même, et aussi des morceaux des autres femmes qui l'ont précédée». (JP) Neuf femmes; une vieille maison emplies de l'histoire familiale. Tandis qu'une génération lentement s'éteint, une autre se dessine et soulève avec elle les questionnements de l'existence. Dans une intimité cadrée à fleur de peau, Julia Pesce filme avec une tendresse infinie une société secrète dont les hommes semblent être tenus distants. Si les gestes et les corps semblent parfois se fondre les uns dans les autres, chacune des peaux révèle l'empreinte d'une propre échelle temporelle. A l'annonce de la grossesse de Malena, la jeune sœur de la réalisatrice, la famille s'engage dans des discussions, avant que toutes ne se rassemblent à la campagne pour quelques jours: «Au bord de la rivière, je pense à ce que l'image de ma sœur contient: la jeune fille qu'elle n'est plus mais qui l'habite encore. Et je regarde ma mère aussi. Il y a là une mémoire, ma mémoire.» (JP)

«Ich habe das Gefühl, dass alle Frauen meiner Familie durch mich laufen, dass sie ein Teil meines Körpers sind. Jede scheint die andere zu enthalten; sie ist sie selbst und auch Teil der anderen Frauen, die vor ihr waren». (JP) Neun Frauen; ein altes, von Familiengeschichten gefülltes Haus. Während eine Generation langsam erlischt, zeichnet sich die nächste bereits ab und mit ihr die Hinterfragungen der Existenz. In einer hautnah gefilmten Intimität zeigt Julia Pesce mit unendlicher Zärtlichkeit eine Geheimgesellschaft, von der die Männer ferngehalten zu werden scheinen. Wo die Gesten und Körper bisweilen fast miteinander verschmelzen, ist jede Haut von ihrer eigenen Zeitskala geprägt. Bei der Nachricht der Schwangerschaft von Malena, der jüngeren Schwester der Regisseurin, beginnt die Familie eine Diskussion, bevor alle einige Tage auf dem Land zusammenkommen: «Am Ufer des Flusses denke ich an das, was das Bild meiner Schwester enthält: Das junge Mädchen, das sie nicht mehr ist, das aber immer noch in ihr weilt. Und ich sehe auch meine Mutter an. Da ist ein Gedächtnis, mein Gedächtnis.» (JP)

"I have the feeling that all the women in my family go through me, that they are in my own body. Each one of them seems to contain others; she is herself and also pieces of other women who preceded her." (JP) Nine women; an old house brimming with family history. While one generation seems to be slowly dying, another is sketched out, raising questionings of existence. In a delicately framed intimacy and with infinite tenderness, Julia Pesce films a secret society from which men appear to be kept distant. Although the gestures and bodies seem at times to merge into each other, the skin of each woman reveals the imprint of her own temporal scale. On the announcement of the pregnancy of Malena, the director's younger sister, the family engages in discussions, before everybody gathers in the countryside for a few days: "On the river bank, I think about what the image of my sister contains: the girl she no longer is but who still inhabits her. And I look at my own mother, too. There exists a memory, my memory." (JP)

**PHOTOGRAPHY**

Julia Pesce

**SOUND**

Federico Disandro

**EDITING**

Lucía Torres

**PRODUCTION**Juan C. Maristany  
(Cine El Calefón)**FILMOGRAPHY**2015 Us Women/Them Women  
2004 Daydreams (sf)**CONTACT**Iván Zgaib  
Cine El Calefón  
+54 93512943952  
distribucion.elcalefon@gmail.com  
www.elcalefonicine.com.ar

MAJED NEISI

# PARCHAM E SIAAH

IRAQ | 2015 | 65' | ARABIC, FARSI

**THE BLACK FLAG**

WORLD PREMIÈRE

**PHOTOGRAPHY**

Majed Neisi

**SOUND**

Mani Hashemian

**EDITING**

Mahvash Sheykholeslami

**PRODUCTION**

Majed Neisi

**FILMOGRAPHY**

- 2015 The Black Flag
- 2015 The Camp Speicher  
Massacre (mlf)
- 2013 A True Story
- 2009 Glass Life (sf)
- 2009 Revolution (sf)
- 2008 Orange Bombs (sf)
- 2008 Majideh (sf)
- 2007 Mallayeh (sf)
- 2006 My Friend, Mr. Bull (sf)
- 2006 The Heart of Beirut (sf)
- 2003 Rusty People (sf)
- 2003 My Disheveled Hair (sf)
- 2003 Paper Tent (sf)
- 2002 The Smell of Dust (sf)

L'Etat islamique (EI) contrôle une grande partie de ce qui fut l'Iraq de Saddam Hussein et mène des offensives féroces pour s'approprier les villages et le réseau routier. Jorf al-Sakhar, à environ 60 km au sud-ouest de Bagdad, est tombée sous le joug de Daesh après avoir été aux mains d'Al-Qaïda depuis 2003. Le réalisateur Majed Neisi suit un groupe de moudjahidines chiites dans leur combat contre les milices de Daesh. Leur objectif: conquérir Jorf al-Sakar, où flotte le drapeau noir. Alors que les médias occidentaux n'ont qu'un accès restreint aux zones de combat, et que personne n'a pu témoigner de la guerre entre les milices de l'Etat islamique et leurs opposants, *The Black Flag* nous ouvre une porte sur l'un des conflits majeurs de notre époque. Le film de Majed Neisi offre un point de vue unique sur un conflit souvent mal compris par le monde occidental. Un documentaire de guerre qui s'inscrit dans la lignée d'un Robert Capa, John Ford ou Robert Kramer.

Der Islamische Staat (IS) kontrolliert grosse Teile dessen, was einst der Irak Saddam Husseins war. Der Kampf um Dörfer und Strassen wird mit grösstmöglicher Härte geführt. Jorf al-Sakhar liegt rund 60 km südwestlich von Bagdad. Seit 2003 herrschte hier al-Qaida, dann fiel es in die Hände von IS. Der Regisseur Majed Neisi hat sich zusammen mit seiner Kamera einer Gruppe von schiitischen Mudschaheds angeschlossen, die gegen die Daesh-Milizen kämpfen. Ihr Ziel: Die Eroberung von Jorf al-Sakar, wo die schwarze Fahne von IS weht. Während die westlichen Medien nur begrenzten Zugang zu Teilen des Kriegsgebiets haben und die Welt nie zuvor Zeuge der Art von Kriegsführung, die die Milizen des Islamischen Staats gegen ihre Gegner führen, war, bietet *The Black Flag* einzigartige Einblicke in einen der zentralen Kriegsschauplätze der jüngeren Geschichte. Majed Neisis Film zeigt einen Krieg, der im Westen oft falsch verstanden wird, aus einer Ich-Perspektive. Ein Dokumentarfilm über Krieg in der Tradition eines Robert Capa, John Ford und Robert Kramer.

The Islamic State (Isis) controls large parts of what used to be Saddam Hussein's Iraq. The battle to ensure villages and roads is a fierce one. Jorf al-Sakhar is located about 60 km to southwest of Baghdad. Since 2003, it has been in the hands of al-Qaïda, later it has fallen under the control of Isis. Director Majed Neisi picked up his camera and joined a group of Shia mujaheds in their fight against the Daesh militia. Their objective: to conquer Jorf al-Sakar where the black flag of the Islamic State is waving. While Western media have only limited and partial access to the warzones and the world has never witnessed the kind of warfare waged by Islamic State militias and its opponents, *The Black Flag* allows us unique access to one of the most crucial warzone in recent history. Majed Neisi's film offers first person perspective on a war often misunderstood in the western world. A war documentary in the tradition of Robert Capa, John Ford and Robert Kramer.

**CONTACT**

Majed Neisi  
+98 9302951277  
majed.neisi@gmail.com

GIONA A. NAZZARO



ITZIAR LEEMANS, CARLOS MIGNON

# PARQUE LENIN

MEXICO | 2015 | 75' | SPANISH

**LENIN PARK**

WORLD PREMIÈRE

Leur dernier souvenir ensemble est celui-ci d'un après-midi passé au Parque Lenin de la Havane. Parti le lendemain – de façon abrupte – pour aller étudier l'opéra en France, Antoin laisse derrière lui Yesuan et Karla, encore adolescente ; la fratrie est dispersée. Ils ont perdu leur mère il y a quatre ans et se voient une nouvelle fois contraints de ré-articuler le tissu familial : Yesuan, désormais aîné, s'efforce d'accompagner sa petite sœur dans les bouleversements d'un âge bien particulier. A l'aide d'un montage parallèle et d'associations inspirées embrassant délicatement les quotidiens en France et à Cuba, le temps s'écoule lentement, révélant les désirs et attentes de chaque protagoniste, saisi dans une dynamique aussi individualisée que collective. Aux saisons européennes et à la neige répondent les couleurs et textures si propres à l'île, qui parfois semblent suggérer pour Antoin les vestiges d'une vie révolue. Imprégné de sensualité et de souffle romanesque, un film qui explore des sujets universels : partir ou rester, et surtout grandir.

Ihre letzte gemeinsame Erinnerung ist ein im Parque Lenin von Havanna verbrachter Nachmittag. Der am nächsten Tag abrupt nach Frankreich zum Gesangsstudium abgereiste Antoin lässt Yesuan und Karla, die noch Teenagerin ist, zurück. Die Geschwister sind nun getrennt. Sie haben vor vier Jahren ihre Mutter verloren und sind erneut gezwungen, das familiäre Netz neu zu spannen: Yesuan, nun der Älteste, bemüht sich, seine kleine Schwester durch ein Alter, das nicht einfach ist zu begleiten. Mit einer Parallelmontage und inspirierten Assoziationen von Alltagselementen aus Frankreich und aus Kuba vergeht die Zeit langsam und macht die Hoffnungen und Erwartungen aller Protagonisten deutlich, die von einer individualisierten wie auch kollektiven Dynamik erfasst sind. Den europäischen Jahreszeiten und dem Schnee stehen die für die Insel so typischen Farben und Texturen gegenüber, die für Antoin bisweilen die Reste eines Lebens anzudeuten scheinen, das er hinter sich gelassen hat. Ein Film voll von Sinnlichkeit und romanhaften Stimmungen, der universellen Themen auf den Grund geht: gehen oder bleiben – und vor allem älter werden.

Their last memory together is that of an afternoon spent in Havana's Lenin Park. Antoin left abruptly the following day to study opera in France, leaving behind Yesuan and Karla, still an adolescent; the siblings scattered. They lost their mother four years ago and once again see themselves forced to re-articulate the family fabric: Yesuan, now the oldest, endeavours to support his little sister in the upheavals of a quite particular age. With the help of parallel editing and of inspired associations that delicately embrace the day-to-day in France and Cuba, the time passes slowly, revealing the desires and expectations of each protagonist, held in a dynamic that is as individual as it is collective. The European seasons and the snow are in contrast to the colours and textures so specific to the island, which seem to suggest to Antoin the remnants of a bygone life. Imbued with sensuality and novel-like spirit, this is a film that explores universal subjects: leaving or staying and, above all, growing up.

**PHOTOGRAPHY**  
Itziar Leemans

**SOUND**  
Santiago de la Paz Nicolau,  
Carlos Mignon

**EDITING**  
Raúl Barreras

**MUSIC**  
Immanuel Miralda

**PRODUCTION**  
Santiago de la Paz Nicolau,  
Lucía Díaz Álvarez (Instituto  
Mexicano de Cinematografía)

**FILMOGRAPHY**  
Itziar Leemans  
2015 Parque Lenin

**Carlos Mignon**  
2015 Parque Lenin  
2011 Los Intrusos

**CONTACT**  
Sofía Márquez  
Instituto Mexicano de Cinematografía  
+52 5554485339  
difuinte@imcine.gob.mx

DAVID KREMER

# SEULS, ENSEMBLE

FRANCE | 2015 | 75' | FRENCH

**SONS OF BARENTS**

INTERNATIONAL PREMIÈRE

**PHOTOGRAPHY**

David Kremer

**SOUND**

Yves Bagot, Pierre Bariaud

**EDITING**

Céline Ducreux

**PRODUCTION**

Carine Chichkowsky (Survivance)

**FILMOGRAPHY**

2015 Sons of Barents

2013 The Morning Star (mlf)

2008 Coups de filet (mlf)

Dans un lieu confiné, de volumineux poissons sont triés par les hommes grâce aux machines et aux gestes répétés. Cela pourrait être une simple usine, mais très vite ils rejoignent le pont pour sortir le vaste filet gorgé de poissons. Dans la mer de Barents, au nord du cercle polaire, une communauté éphémère et taciturne navigue à bord du Grande Hermine, chalutier surgélateur. De pêcheurs obéissant aux conditions extrêmes du Grand Nord, ils deviennent ainsi à la hâte ouvriers industriels, le temps d'apprêter les poissons pour la grande distribution. Une trentaine d'hommes qui, dans un espace exigu contrastant avec l'immensité du large, resteront en mer tant que les cales ne seront pas emplies des précieux filets, prêts à être commercialisés. Le sujet pourrait évoquer *Leviathan* (V. Paravel, L. Castaing-Taylor, 2012), ainsi peut-être que la beauté immersive et sensorielle de certaines séquences. Mais David Kremer semble être davantage en quête de sens, humaine et sociétale : l'homme face à la nature et face à lui-même, le choix délibéré d'une vie très laborieuse et, dans l'ombre, la surconsommation.

In einem geschlossenen Raum sortieren Männer grosse Fische mithilfe von Maschinen und den ständig gleichen Handbewegungen. Es könnte sich um eine normale Fabrik handeln, doch nach kurzer Zeit begeben sie sich auf das Schiffsdeck, um ein prall mit Fischen gefülltes Netz zu heben. In der Barentssee nördlich des Polarkreises befindet sich eine wortkarge Gemeinschaft auf Zeit an Bord des Frosttrawlers Grande Hermine. Fischer, die den Bedingungen des Hohen Nordens ausgesetzt sind und zur Verarbeitung der Fische für den Grosshandel innerhalb von Minuten zu Industriearbeitern werden. Dreissig Männer, die auf engem Raum zusammenleben, der in Kontrast zur unermesslichen Weite des Ozeans steht, bleiben auf See, bis die Frachträume mit den wertvollen, vertriebsbereiten Filets gefüllt sind. Ein Thema und eine einsaugende, sinnliche Schönheit bestimmter Szenen, die *Leviathan* (V. Paravel, L. Castaing-Taylor, 2012) in Erinnerung rufen. Doch David Kremer scheint vor allem auf der Suche nach menschlichem und gesellschaftlichem Sinn zu sein: Der mit der Natur und sich selbst konfrontierte Mensch, die freiwillige Wahl einer strapaziösen Arbeit und im Hintergrund der Überverbrauch.

In a confined space, massive fish are sorted by men using machines and repeated gestures. This could be a simple factory but they are quickly back on deck to release the huge net full of fish. In the Barents Sea, north of the Arctic Circle, a transient and taciturn community sails aboard the Grande Hermine, a freezer trawler. Fishermen responding to the extreme conditions of the Far North, they also hastily become industrial workers for the time needed to prepare the fish for mass retail. Around thirty men who, in a cramped space that contrasts with the vastness of the open sea, will remain at sea until the holds are full of precious fillets, ready to be sold. The subject, perhaps as well as the immersive and sensory beauty of certain sequences, could be reminiscent of *Leviathan* (V. Paravel, L. Castaing-Taylor, 2012). But David Kremer seems rather to be searching for human and social meaning: man faced with nature and with himself, the deliberate choice of a very hardworking life and, in the background, over-consumption.

**CONTACT**

Carine Chichkowsky  
Survivance  
+33 686186342  
carine@survivance.net  
www.survivance.net

EMILIE BUJÈS



A Beyrouth, Riad a ouvert une boutique de matériel de chasse et de pêche. Si les clients sont rares, les amis en revanche défilent entre ces quatre murs tapissés de fusils : d'anciens compagnons d'armes venus se remémorer leur jeunesse autour d'un café en attendant la traditionnelle compétition de tir au pigeon dominicale. Tous ont autrefois pris les armes durant la guerre civile... Le contraste entre le calme blasé de ces visages débonnaires et la brutalité de leur parole lorsqu'ils livrent leur part de l'Histoire est saisissant. Ici, quand on parle de héros, on ne sait jamais bien à quelle vieille prouesse il est fait référence : chasse à l'homme ou au volatile ? Intervieweuse habile et tenace, Myriam El Hajj tente de remonter avec ces hommes (dont son oncle) aux origines de cette violence. Elle veut comprendre la nostalgie pour l'époque sanglante de ces « machos », comme elle les décrit elle-même, qui l'inquiètent autant qu'ils la rassurent. En les interrogeant, c'est aussi sur sa génération que la réalisatrice enquête : peut-on définitivement tourner le dos à un tel héritage ? Comment construire son identité de femme dans une société si grégaire ?

Riad führt in Beirut ein Geschäft für Jagd- und Angelbedarf. Kunden kommen nur selten, seine Freunde hingegen gehen in den mit Gewehren tapezierten Wänden ein und aus: ehemalige Waffenbrüder, die bei einem Kaffee in der Vergangenheit schwelgen und auf das traditionelle sonntägliche Taubenschiessen warten. Alle waren im Bürgerkrieg. Der Kontrast zwischen diesen gutmütigen, verdrossene Ruhe ausstrahlenden Gesichtern und der Brutalität der Worte, mit denen sie ihren Teil der Geschichte erzählen, ist erschütternd. Worauf Bezug genommen wird, wenn hier von Helden die Rede ist, bleibt meist im Dunkeln: Jagd auf Menschen oder Geflügel? Die geschickte, hartnäckige Interviewerin Myriam El Hajj versucht, mit diesen Männern (darunter auch ihr Onkel) zu den Ursprüngen dieser Gewalt vorzudringen. Sie möchte die Nostalgie für das blutige Kapitel der Geschichte dieser «Machos» – so ihre Worte – verstehen, die sie zugleich beunruhigen und beruhigen. Fragen, mit denen die Regisseurin auch Nachforschungen über ihre eigene Generation anstellt: Kann man einem solchen Erbe jemals endgültig den Rücken kehren? Wie konstruiert man in einer Gesellschaft, die so stark von einem Herdentrieb durchdrungen ist, seine Identität als Frau?

In Beirut, Riad has opened a hunting and fishing equipment store. Customers may be few and far between, but there is a steady flow of friends between the four walls covered with rifles: former companions-in-arms come to recollect their youth over a coffee while awaiting the traditional Sunday pigeon shooting competition. They all formerly took up arms during the civil war...The contrast between the indifferent calm of these good-natured faces and the brutality of their speech as they recount their part in History is striking. When they talk of heroes here, you never really know to which old exploits they refer: hunting men or birds? A skilled and tenacious interviewer, Myriam El Hajj attempts to trace the origins of this violence with these men (which include her uncle). She wants to understand the nostalgia these "machos", as she describes them, have for this bloody period; they concern as much as they reassure her. By questioning them, the director is also probing her own generation: can you definitively turn your back on such a heritage? How do you construct your identity as a woman in such a gregarious society?

MYRIAM EL HAJJ  
**TRÈVE**

FRANCE, LEBANON | 2015 | 67' | ARABIC

**A TIME TO REST**  
WORLD PREMIÈRE

**PHOTOGRAPHY**  
Fadi Kassem

**SOUND**  
Emmanuel Zouki,  
Elia El Haddad, Sarah Kaskas

**EDITING**  
Anita Perez

**PRODUCTION**  
Hugues Landry (Inthemood),  
Myriam Sassine (About  
productions)

**FILMOGRAPHY**  
2015 A Time To Rest  
2010 Off War (sf)

**CONTACT**  
Hugues Landry  
Inthemood...  
+33 967478329  
h.landry@inthemood.fr  
www.inthemood.fr

JOÃO PEDRO PLÁCIDO

# VOLTA À TERRA

PORTUGAL, SWITZERLAND, FRANCE | 2014 | 78' | PORTUGUESE

**(BE)LONGING**

INTERNATIONAL PREMIÈRE

**PHOTOGRAPHY**

João Pedro Plácido

**EDITING**

Pedro Marques

**MUSIC**

Nicolas Rabaeus

**PRODUCTION**Luis Urbano (O Som e a Furia),  
Joëlle Bertossa (Close Up Films),  
Nora Philippe (Les films de l'air)**FILMOGRAPHY**

2014 (be)longing

Dans le nord du Portugal, le monde rural est en voie de disparition. Les difficiles conditions de vie, mais aussi l'espoir d'une existence meilleure incitent les habitants à abandonner leurs maisons et leurs terres et à émigrer, dans les villes ou à l'étranger. Quelques rares communautés résistent toutefois, là où subsiste la transmission entre les générations. Pour des jeunes gens, retourner à la terre signifiera désormais aborder la condition paysanne de façon moins conservatrice, plus ouverte au monde. Autour de ces éléments se tisse l'histoire des 49 habitants – hommes et femmes, jeunes et vieux – d'un hameau isolé, confrontés à la difficulté du travail, au poids du passé et à l'incertitude de l'avenir. Au fil des quatre saisons, la vie des personnages prend forme sous nos yeux, rendant compte de façon très délicate d'un mode de fonctionnement collectif encore possible. Premier film remarquablement cadré et monté, *Volta a terra* est une représentation du monde qui évite le folklore, entre bribes de nostalgie et irrésistibles moments de comédie.

Im Norden Portugals ist das Landleben vom Aussterben bedroht. Die schwierigen Lebensbedingungen, aber auch die Hoffnung auf ein besseres Leben, veranlassen die Menschen dazu, ihre Häuser und ihr Land aufzugeben um in die Städte umzusiedeln oder ins Ausland auszuwandern. Einige wenige Gemeinschaften bleiben trotzdem, jene, in denen ein Transfer zwischen den Generationen stattfindet. Für junge Leute geht die Rückkehr zur Arbeit mit der Erde nunmehr damit einher, das Dasein als Landwirt nicht mehr so konservativ und weltöffener zu betrachten. Diese Elemente dienen als Ausgangsbasis für die Geschichte der 49 Einwohner – Männer und Frauen, Junge und Alte – eines isolierten Dörfchens, die mit der Beschwerlichkeit der Arbeit, dem Gewicht der Vergangenheit und der Unsicherheit der Zukunft konfrontiert sind. Im Laufe der vier Jahreszeiten nimmt das Leben der Menschen unter unseren Augen Form an und erzählt feinfühlig von einer kollektiven Funktionsweise, die auch heute noch möglich ist. *Volta a terra*, ein Erstlingsfilm mit bemerkenswerten Einstellungen und einer bemerkenswerten Montage, ist eine Darstellung der Welt, die Folklore vermeidet, zwischen Fetzen von Nostalgie und unwiderstehlich komischen Momenten.

In the north of Portugal, the rural world is disappearing. The difficult living conditions, as well as the hope of a better existence, are inciting the inhabitants to abandon their houses and their lands, to emigrate to cities or abroad. A few communities continue to resist, where there is still transmission between generations. For the young people, returning to the land, will now mean addressing the country's way of living in a less conservative manner, being more open to the world. Around these components is woven the story of the 49 inhabitants – men and women, young and old – of an isolated hamlet, as they face the difficulty of work, the weight of the past and the uncertainty of the future. The life of the characters takes form before our eyes, throughout the four seasons, taking very delicately into account a way of collective functioning that is still possible. A first film that is remarkably shot and edited, *Volta a terra* is a representation of the world that avoids folklore, falling between snippets of nostalgia and irresistible moments of comedy.

**CONTACT**Luis Urbano  
O Som e a Furia  
+351 213582518  
urbano@osomeafuria.com

LUCIANO BARISONE





KRISTINA PAUSTIAN

# ZAPLYV

GERMANY, RUSSIA, HUNGARY | 2015 | 77' | RUSSIAN

**SWIMMERS**

WORLD PREMIÈRE

Des maisons vétustes dans un quartier abandonné du sud de la Russie, où vit Boris Zolotov, un physicien controversé. Mais qui est-il ? Ancien scientifique soviétique devenu gourou, il propose au monde une méthode de développement personnel « scientifique », et a réuni autour de lui des centaines de partisans et de disciples. Ses enseignements étrangement anodins touchent le cœur et l'esprit d'individus désespérés, donnant par là-même un portrait extrêmement effrayant de la Russie d'aujourd'hui. Son rituel le plus célèbre est une baignade collective censée laver le corps et l'âme de ses adeptes. Zolotov, sorte d'oligarque intellectuel, exerce son pouvoir tel un Jim Jones ou un Charles Manson par sa non-logique absurde, bizarre et byzantine. Kristina Paustian décompose la vision du monde de Zolotov afin de créer un film étrange et fascinant qui remet en question les racines de l'obsession du leadership dans l'actuelle Russie et en particulier la nécessité de croire en quelque chose, peu importe quoi, même si cela s'avère totalement absurde. Un film étrangement psychédélique, comparable à l'expérience de la transe.

Verkommene Häuser in einer verlassenen Siedlung in einem Winkel Südrusslands. Hier lebt der umstrittene Physiker Boris Zolotov. Doch wer ist Boris Zolotov? Ein Wissenschaftler der ehemaligen Sowjetunion, der zum New-Age-Guru mit hunderten von Anhängern und Schülern wurde und der Welt nicht etwa einen auf Glauben sondern auf der Wissenschaft basierenden Weg der Selbsttransformation offenbart. Seine beklemmend banale Lehre berührt zutiefst verzweifelte Menschen in ihrem Inneren und zeichnet gleichsam ein schauriges Bild des heutigen Russlands. Sein Lieblingsritual, das gemeinsame Schwimmen, soll Körper und Seele seiner Anhänger reinigen. Zolotov, in seiner Art ein intellektueller Oligarch, übt seine Macht gleich einem Jim Jones oder Charles Manson auf eine bizarr-komplizierte, unlogische und absurde Weise aus. Kristina Paustian zerlegt Zolotovs Weltansicht zu einem seltsamen und faszinierenden Filmgegenstand, der den Wurzeln der heute in Russland anzutreffenden Besessenheit nach Führung und besonders dem Bedürfnis, an etwas – und sei es zutiefst absurd – zu glauben, auf den Grund geht. Ein psychodelischer, eigenwilliger Film mit der Wirkung einer Trance-ähnlichen Erfahrung.

Run-down houses in an abandoned settlement in the southern corner of Russia. A controversial physicist, Boris Zolotov lives there. But who is Boris Zolotov? A former soviet scientist turned new-age guru revealing the world not of a belief but of a scientific way of transforming oneself, he has gathered around him hundreds of followers and disciples. His uncannily banal teachings touch the hearts and minds of people who are truly desperate, thus offering an extremely chilling portrait of Russia today. His most beloved ritual is collective swimming that is supposed to cleanse his followers' body and soul. Zolotov, an intellectual oligarch of sorts, wields his powers like a Jim Jones or a Charles Manson through his bizarre and byzantine absurdist non-logic. Kristina Paustian deconstructs Zolotov's world-view in order to create a strange and fascinating film object that questions the roots of obsession with leadership in Russia today and especially the need to believe in something – no matter what – even though it is utterly absurd. Bizarrely psychedelic, a film like a trance-like experience.

**PHOTOGRAPHY**  
Kristina Paustian

**SOUND**  
Kristina Kainer

**EDITING**  
Kristina Paustian

**MUSIC**  
Artem Bezukladnikov

**PRODUCTION**  
Kristina Paustian (Blr Films),  
György Gattyán

**FILMOGRAPHY**  
2015 Swimmers  
2015 Meditations (sf)  
2015 Sleeping Man (mlf)  
2013 Priez Dieu qu'il m'envoie  
un peu de génie [...] (sf)  
2013 Forests and Steppe (sf)  
2011 Karavaj (sf)

**CONTACT**  
Kristina Paustian  
+49 17634048483  
kr.paustian@gmail.com

**12 FILMS SUISSES EN PREMIÈRE MONDIALE CONCOURENT AVEC LES AUTRES LONGS MÉTRAGES DE PRODUCTION SUISSE DES AUTRES SECTIONS COMPÉTITIVES POUR LE SESTERCE D'ARGENT SRG SSR (CHF 15 000) POUR LE MEILLEUR LONG MÉTRAGE SUISSE ET POUR LE PRIX DU JURY SSA/SUISSIMAGE (CHF 10 000) POUR LE LONG MÉTRAGE SUISSE LE PLUS INNOVANT. UNE SÉLECTION DE FILMS DE LA SECTION HÉLVÉTIQUES CONCOURET ÉGALEMENT AU PRIX BUYENS-CHAGOLL (CHF 5000) POUR UNE ŒUVRE À DIMENSION HUMANISTE ÉCLAIRANT DES RÉCITS QUI DÉVELOPPENT DES VALEURS DONNANT SENS À L'AVENIR DES ÊTRES HUMAINS.**

**LA SECTION HELVÉTIQUES EST SOUTENUE PAR LE POUR-CENT CULTUREL MIGROS.**

**12 SCHWEIZER FILME PRÄSENTIERT ALS WELTPREMIEREN KONKURRIEREN MIT DEN LANGEN SCHWEIZER PRODUKTIONEN – UNTER ALLEN SEKTIONEN – FÜR DEN SESTERCE D'ARGENT SRG SSR (CHF 15 000) FÜR DEN BESTEN LANGEN SCHWEIZER FILM, DEN PREIS DER JURY SSA/SUISSIMAGE FÜR DEN INNOVATIVSTEN LANGEN SCHWEIZER FILM (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.**

**12 SWISS FILMS PRESENTED AS WORLD PREMIERES COMPETE WITH THE OTHER SWISS FEATURE FILMS – REGARDLESS OF SECTION – FOR THE SESTERCE D'ARGENT SRG SSR (CHF 15,000) FOR THE BEST SWISS FEATURE FILM AND THE PRIZE OF THE JURY SSA/SUISSIMAGE (CHF 10,000) FOR THE MOST INNOVATIVE SWISS FEATURE FILM. A SELECTION OF FILMS OF THIS SECTION IS ALSO ELIGIBLE FOR THE BUYENS-CHAGOLL PRIZE (CHF 5,000) FOR A WORK OF HUMANIST DIMENSION FOCUSING ON STORIES DEVELOPING VALUES THAT CONFER MEANING TO THE FUTURE OF MANKIND.**

**HELVÉTIQUES IS SUPPORTED BY MIGROS CULTURE PERCENTAGE.**

A black and white photograph of a man in a crowd, shouting with his mouth wide open and his right arm raised high. He is wearing a light-colored, textured sweater. The background is a bright, overexposed area with some faint, scattered dark spots, suggesting a large gathering or event.

**HELVÉTIQUES**

FLORIAN HOFFMANN

# ARLETTE. MUT IST EIN MUSKEL

SWITZERLAND, GERMANY, CENTRAL AFRICAN REPUBLIC | 2015 |

84' | GERMAN, FRENCH

**ARLETTE. COURAGE IS A MUSCLE**

WORLD PREMIÈRE

**PHOTOGRAPHY**

Katharina Diessner

**SOUND**

Gian Suhner

**EDITING**

Sven Kulik

**PRODUCTION**Peter Spoerri (PS Film GmbH),  
Laure Tinette (Deutsche Film-  
und Fernsehakademie Berlin  
GmbH – dffb)**COPRODUCTION**

SRF, 3sat

**FILMOGRAPHY**2015 Arlette. Mut ist ein Muskel  
2015 Das Hotel der Diktatoren  
(sf)

Dans les images d'un film tourné en République Centrafricaine durant l'une des fréquentes guerres civiles, une jeune fille blessée au genou par une balle perdue exprime son malheur face à la caméra. En Allemagne, quelqu'un voit ces images et décide de la faire soigner. Mais son séjour va durer plus longtemps que prévu : une fois en Europe, une nouvelle guerre éclate dans son pays. Elle va ainsi passer un an de sa vie dans une chambre d'hôpital, en compagnie de médecins, d'infirmières... et des rares nouvelles qui lui parviennent de sa famille. Le séjour d'Arlette se révèle pourtant une occasion de transformation tant sur le plan physique que sur le plan mental. D'un côté, un chirurgien va la libérer de la douleur que lui infligeait la blessure, tandis qu'un physiothérapeute l'aide à reprendre le contrôle de son activité motrice. De l'autre, l'âge de la puberté arrive et avec elle toutes les questions sur l'identité et sa place dans le monde. Seule, dans un milieu inconnu et aux prises avec une langue qu'elle ne parle pas, la jeune adolescente devra prendre des décisions importantes pour son avenir. Un portrait surprenant, débordant d'une irrésistible joie de vivre.

In einem Film, der während eines der vielen Bürgerkriege in der Zentralafrikanischen Republik gedreht wurde, sind die Bilder eines jungen Mädchens zu sehen, das von einer Kugel am Knie verletzt wurde, und vor der Kamera sein Leid klagt. In Deutschland sieht jemand diese Bilder und beschliesst, sie behandeln zu lassen. Doch ihr Aufenthalt sollte länger als geplant dauern, denn nach ihrer Ankunft in Europa brach in ihrer Heimat erneut ein Bürgerkrieg aus. So kam es, dass sie umgeben von Ärzten und Pflegern ein Jahr im Krankenhaus verbrachte und nur selten Neuigkeiten von ihrer Familie erhielt. Dennoch wurde die Zeit für Arlette zu einer Gelegenheit, sowohl auf körperlicher als auch geistiger Ebene einen Wandel zu durchlaufen. Auf der einen Seite hatte ein Chirurg sie von den Schmerzen befreit, die ihre Verletzung auslöste und ein Physiotherapeut ihr dabei geholfen, ihre Bewegungsabläufe wieder steuern zu können. Auf der anderen Seite nahte die Pubertät und mit ihr die Fragen über ihre Identität und ihren Platz in der Welt. Allein in einer fremden Welt mit fremder Sprache muss die Teenagerin wichtige Entscheidungen für ihre Zukunft treffen. Ein überraschendes, vor unwiderstehlicher Lebensfreude sprudelndes Porträt.

In the images of a film shot in the Central African Republic during one of its frequent civil wars, a young girl whose knee is injured by a stray bullet shows her agony on camera. Somebody in Germany sees the pictures and decides to get care for her. But her stay is to last longer than planned: once in Europe, a new war breaks out in her country. She therefore spends a year of her life in a hospital room, with doctors, nurses... and rare news of her family. Yet Arlette's stay turns into an opportunity for transformation, both physical and mental. On the one hand, a surgeon frees her from the pain caused by her injury whilst a physiotherapist helps her to regain control of her motor activity. On the other hand, the age of puberty arrives, accompanied by many questions of her identity and her place in the world. Alone, in an unfamiliar setting and struggling with a language that she doesn't speak, the young adolescent will have to make important decisions about her future. A surprising portrait, overflowing with an irresistible love of life.

**CONTACT**Laure Tinette  
Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin (dffb)  
+49 3025759152  
l.tinette@dffb.de

LUCIANO BARISONE



JONATHAN COHRS

# BACK WATER

UNITED STATES, SWITZERLAND | 2015 | 72' | ENGLISH

WORLD PREMIÈRE

Au cœur du New Jersey, soit à quelques kilomètres seulement de New York, un étrange paysage se déploie, comme une frontière avec la civilisation: des friches, des hautes herbes, de la boue, beaucoup de déchets de toutes tailles, parfois toxiques (des traces d'agent orange ont été détectées) et une rivière qui traverse tout l'Etat. Un panorama fascinant et un peu effrayant, quasi post-apocalyptique, que sept amis ont décidé d'explorer en suivant le cours de l'eau. Comme les tous premiers occupants des terres américaines, ils ont choisi de se déplacer en canoë, armés du strict minimum. Un radical retour aux sources donc, auquel de nombreux urbains aspirent, sans oser franchir le pas. Dans la famille des utopistes écologistes, on connaissait déjà les sédentaires, façon Henry David Thoreau. Ces sept jeunes gens modernes ont choisi de rester en mouvement, testant leurs limites dans un contexte toujours changeant et pourtant familier. Pour ces aventuriers rêveurs autant que pour le spectateur, *Back Water* est une expédition singulière, aussi romantique que politique.

Im Herzen von New Jersey – und somit in der Nähe von New York – liegt gleich einer Grenze zur Zivilisation eine eigenartige Landschaft: Brachland, hohes Gras, Matsch, viel Müll in allen Größen, zuweilen sogar Giftmüll (es wurden Spuren von Agent Orange gefunden) und ein Fluss, der durch den ganzen Bundesstaat fließt. Ein faszinierendes, ein wenig furchteinflößendes und fast postapokalyptisches Panorama, das sieben Freunde erkunden wollen, indem sie dem Fluss folgen. Wie die ersten Bewohner Amerikas haben sie das Kanu als Fortbewegungsmittel gewählt und nehmen nur das Nötigste mit. Eine radikale Rückkehr zu den Wurzeln, von der viele Städter träumen ohne jemals zu wagen, diesen Schritt zu tun. Aus der Familie der ökologischen Utopisten kannte man bereits die sesshafte Ausprägung vom Schlag eines Henry David Thoreau. Diese sieben jungen Leute unserer Zeit haben beschlossen, in Bewegung zu bleiben und ihre Grenzen in einem ständig wechselnden aber dennoch bekannten Kontext auszuloten. Für diese Abenteurer und für das Publikum ist *Back Water* eine einzigartige, gleichermassen romantische wie politische Expedition.

At the heart of New Jersey, just a few kilometres from New York, a strange landscape unfurls. Like the frontier with civilisation: wastelands, tall grass, mud, waste of every size, which is sometimes toxic (traces of Agent Orange have been detected) and a river that runs across the State. A fascinating and somewhat scary, almost post-apocalyptic, panorama that seven friends decide to explore following the water. Just like the first inhabitants of America, they have chosen to travel by canoe, armed with the strict essentials. A radical back-to-basics approach to which many city dwellers aspire but few would dare to try. We already knew the theoreticians of the utopian sedentary ecologist family, like Henry David Thoreau. These seven modern young people have decided to keep moving, testing their limits in an ever changing and yet familiar context. For these dreaming adventurers, as much as for the viewer, *Back Water* is an exceptional journey that is as romantic as it is political.

**PHOTOGRAPHY**  
Derek Hallquist

**SOUND**  
Patrick Southern

**EDITING**  
Anne Garrett

**PRODUCTION**  
Cynthia Lowen, Jennilyn Merten

**FILMOGRAPHY**  
2015 *Back Water*

PAMELA PIANEZZA

**CONTACT**  
Jonathan Cohrs  
+1 9714041463  
joncohors@gmail.com

DAVID NICOLAS PAREL

# BODY (LE CORPS DU FRÈRE)

SWITZERLAND | 2015 | 87' | FRENCH

**BROTHER'S BODY**

WORLD PREMIÈRE

**PHOTOGRAPHY**

Camille Cottagnoud

**SOUND**

Marc von Stürler

**EDITING**

Dejan Savic

**MUSIC**

Pirmin Marti

**PRODUCTION**

Xavier Grin (PS Productions)

**COPRODUCTION**

RTS, SSR

**FILMOGRAPHY**

2015 Body (le corps du frère)

2006 Le Seuliste – Confession  
d'un jeune homme  
ridicule (sf)

Alors que David Nicolas Parel a quitté le milieu du culturisme depuis de nombreuses années et œuvre désormais aux Bains des Paquis – une institution de la vie genevoise –, il entreprend de se replonger dans cet univers pour accompagner son frère cadet Gary dans l'entraînement qui doit le mener à l'« Arnold Classic » (Arnold, du fameux acteur et politicien autrichien et américain du même nom). Persuadé d'être celui qui a suscité cette passion, il s'inquiète des risques de ce sport pour son frère, mais s'efforce avant tout, à travers ce processus, de renforcer leurs liens distendus et de surmonter la tension et les conflits qui les habitent. Au-delà de la dimension très personnelle qui porte ainsi le film, se dévoilent également les aspects moins avoués de cette pratique : d'une part la difficulté et la discipline requises, notamment en ce qui concerne les quelques jours de régime extrême précédant les compétitions ; d'autre part, et c'est un élément aussi significatif qu'éloquent, des adeptes qui souvent ont souffert de leur physique au cours de leur adolescence. Une confrontation intense avec l'autre, et avec soi.

David Nicolas Parel, der dem Bodybuilding-Milieu vor vielen Jahren den Rücken gekehrt und nun in den Bains des Paquis tätig ist, die im Genfer Gesellschaftsleben ihren festen Platz haben, taucht erneut in diese Welt ein, um seinen jüngeren Bruder Gary beim Training für die « Arnold Classic » (benannt nach dem gleichnamigen amerikanisch-österreichischen Politiker und Schauspieler) zu begleiten. Er ist überzeugt, der Grund für dessen Leidenschaft zu sein und sorgt sich angesichts der Risiken dieses Sports für seinen Bruder, bemüht sich aber vor allem, über diesen Prozess die schwache Bindung zu stärken und die Spannungen und Konflikte zu überwinden, die sie entzweien. Über seine sehr persönliche Dimension hinaus offenbaren sich in dem Film auch die gerne verschwiegenen Aspekte dieses Sports: Zum einen der Schwierigkeitsgrad und die nötige Disziplin, die vor allem die Diäten vor den Wettkämpfen betrifft; zum anderen – und dieses Element ist ebenso bedeutsam wie vielsagend – die Anhänger dieser Praxis, die als Teenager häufig wegen ihres Körpers unter Komplexen litten. Eine intensive Konfrontation mit dem anderen und mit sich selbst.

Whereas David Nicolas Parel left behind the world of body-building several years ago and now works at the Bains des Paquis – an institution in Geneva life – he endeavours to re-immers himself in this universe so as to support his younger brother Gary in the training that should lead him to the “Arnold Classic” (Arnold, from the famous Austrian-American actor and politician of the same name). Convinced he is the one who inspired this passion, he worries about the risks this sport has for his brother, but above all tries his best, through this process, to strengthen their strained bond and overcome the tension and the conflicts that dwell within them. Beyond the very personal dimension that thus carries the film, the less avowed aspects of this practice are revealed: on the one hand, the difficulty and discipline required, in particular with regard to the few days of extreme dieting preceding the competitions; on the other hand – and this element is as significant as it is eloquent – those enthusiasts who often suffered during their adolescence because of their physique. An intense confrontation with the other, and with oneself.

**CONTACT**Xavier Grin  
PS.Productions  
+41 219220372  
info@ps-productions.ch  
www.ps-productions.ch

EMILIE BUJÈS



YANN BÉTANT

# CICI

SWITZERLAND | 2015 | 65' | FRENCH, ROMANIAN, ROMANY  
WORLD PREMIÈRE

Petru est Rom. Originaire d'un village de Roumanie, il est surnommé Cici par ses amis et sa famille. Artiste de rue, il gagne sa vie grâce à sa marionnette Capra, dont le bec produit un claquement, véritable marque de fabrique de ses spectacles. Mais ce bruit caractéristique attire des ennuis à Cici. La mairie de Lausanne refuse de lui donner l'autorisation de se produire dans les rues. Des habitants trop zélés se sont plaints des claquements de bec de Capra. Que reste-t-il à Cici s'il ne peut plus travailler avec Capra et gagner ainsi sa maigre pitance? Le film relate la vie de Cici, ses démêlés avec les autorités et les nombreux obstacles bureaucratiques. Mais il montre aussi l'autre facette d'une ville et d'un pays, les gens et les associations qui soutiennent Cici dans son combat. Le réalisateur Yann Bétant, qui parle couramment roumain, suit Cici dans ses déboires quotidiens. Il parvient ainsi à montrer l'absurdité d'un système administratif et politique qui refuse de laisser un artiste de rue se produire car il travaille avec... une marionnette bruyante.

Petru ist Roma. Er kommt aus einem rumänischen Dorf, und Freunde und Bekannte kennen ihn als Cici. Seinen Lebensunterhalt verdient er sich als Strassenkünstler mit seiner Marionette Capra, deren Schnabel ein Knackgeräusch erzeugt, das zum Markenzeichen seiner Darbietungen geworden ist. Und genau dieses charakteristische Geräusch bringt Cici in Schwierigkeiten. Die Behörden von Lausanne weigern sich, ihm eine Bewilligung auszustellen, die es ihm erlaubt, auf der Strasse aufzutreten. Ein paar übereifrige Bürger haben sich über Capras schnappende Geräusche beschwert. Doch was soll Cici tun, wenn er nicht mehr mit Capra arbeiten und sich seinen mageren Lebensunterhalt nicht mehr verdienen kann? Der Film ist eine Chronik von Cicis Leben. Von seinen Konflikten mit den Behörden und den vielen Hürden der Bürokratie. Er zeigt auch die andere Seite einer Stadt und eines Landes. Menschen und Organisationen, die Cici helfen und ihn in seinem Kampf unterstützen. Regisseur Yann Bétant, der fließend Rumänisch spricht, begleitet Cici bei seinen täglichen Dilemmas. Es gelingt ihm, die Absurdität eines administrativen und politischen Systems aufzuzeigen, das es einem Strassenkünstler verbietet, seiner Kunst nachzugehen – wegen einer lauten Marionette.

Petru is Roma. Hailing from a village in Romania, he is known to friends and relatives as Cici. As a street performer, he earns his living with his puppet Capra, whose beak produces a cracking sound, which is the trademark of his performances. However, this characteristic sound lands Cici in hot water. The city authorities of Lausanne, Switzerland, refuse to give him a permit that would allow him to perform on the streets. Some overzealous citizens have been complaining about Capra's snapping noises. What is left for Cici if he cannot work with Capra anymore and thus earn his meagre living? The film chronicles Cici's life. His run-ins with the authorities and the many obstacles of bureaucracy. The film also shows the other side of a city and country. People and organizations who assist and help Cici in his battle. Director Yann Bétant, fluent in Romanian, follows Cici in his daily predicaments. Thus, he manages to show the absurdity of an administrative and political system that refuses a street artist a permit to perform because he works with... a noisy puppet.

## PHOTOGRAPHY

Yann Bétant, Yann André

## SOUND

Yann Bétant

## EDITING

Yann Bétant, Nicolas Hilaire, Guillaume Brandt

## MUSIC

Alexandre Cellier

## PRODUCTION

Yann Bétant (Petit à petit Films)

## FILMOGRAPHY

2015 Cici  
2010 Regard conjoint (mlf)  
2007 Ecoute le vent (sf)

## CONTACT

Yann Bétant  
Petit à petit Films  
+41 765178092  
yannbetant@gmail.com

FRÉDÉRIC FAVRE

# CYCLIQUE

SWITZERLAND | 2015 | 70' | FRENCH

**CYCLIC**

WORLD PREMIÈRE

**PHOTOGRAPHY**

Frédéric Favre

**SOUND**

Frédéric Favre

**EDITING**

Prune Jaillet

**MUSIC**The Ghost Parade (Band),  
Inmates' Voices (Band),  
Paradajz Vampiri (Band)**PRODUCTION**David Fonjallaz, Louis Mataré  
(Lomotion AG),  
Lionel Baier, Jean Perret  
(Master Hes-so ECAL/HEAD)**FILMOGRAPHY**2015 *Cyclique*  
2013 *Antigo para sempre* (sf)  
2013 *Dernière Minute* (sf)  
2012 *A Small Step For Men* (sf)  
2011 *Making of Dirty  
Paradise* (sf)

Bienvenue dans l'univers de la cyclo-messagerie lausannoise. Caroline et Raphaël, coursiers à vélo depuis des années, s'efforcent d'envisager une difficile reconversion. S'ils sont manifestement épuisés par une activité qui les contraint à parcourir en moyenne 120 kilomètres par jour – par tous les temps –, ils se sentent avant tout intimement liés à cette vie communautaire, à sa philosophie et aux différents choix qu'elle implique. Matila quant à lui jeune recrue, amorce juste cette nouvelle vie, rêvée, qui s'avère un peu plus pénible qu'anticipé. Armé d'une caméra hantante, le réalisateur qui était déjà présent à VdR en 2014 avec *Antigo para sempre*, s'immerge à nouveau dans un microcosme. Complice – il a été lui-même coursier durant dix ans –, il sillonne Lausanne avec les trois protagonistes pour témoigner d'une tribu et de ses frissons. Offrant un regard vertigineux sur les rues de la ville aux cinq collines, *Cyclique* façonne avant tout une observation sensible sur le temps de la jeunesse et sur la difficulté de trouver une place dans le monde.

Willkommen in der Welt der Fahrradboten von Lausanne. Caroline und Raphaël, seit vielen Jahren Fahrradboten, beginnen, sich mit dem schwierigen Umstieg in einen anderen Beruf zu befassen. Obgleich sie ganz offensichtlich erschöpft sind aufgrund der 120 km, die sie im Schnitt täglich bei jedem Wetter zurücklegen müssen, fühlen sie sich vor allem mit diesem gemeinschaftlichen Leben, seiner Philosophie und den verschiedenen, damit verbundenen Entscheidungen verwachsen. Der neu dazugekommene Matila beginnt dieses erträumte Leben eben erst und stellt fest, dass es ein wenig anstrengender ist, als er es sich vorgestellt hatte. Mit einer rastlosen Kamera bewaffnet stürzt sich der Regisseur, der mit *Antigo para sempre* bereits an VdR 2014 teilnahm, erneut in einen Mikrokosmos. Als echter Komplize – er war selbst zehn Jahre lang Fahrradbote in Lausanne – durchkreuzt er mit den drei Protagonisten die Stadt, um von einem Stammesleben und seinem Nervenkitzel zu berichten. Mit einem schwindelerregenden Blick in die Strassen der Stadt der fünf Hügel kristallisiert *Cyclique* vor allem eine einfühlsame Beobachtung der Jugendzeit und der Schwierigkeit, einen Platz in der Welt zu finden, heraus.

Welcome to the world of bike messengers in Lausanne. Caroline and Raphaël, who've been couriers for years, are endeavouring to consider a difficult career change. Although they are clearly exhausted by an activity that obliges them to cover an average of 120 kilometres per day in all weathers, they feel first and foremost intimately linked to this community life, its philosophy and the different choices it implies. As for the young recruit Matila, he is just starting this new life of his dreams, which turns out to be a little tougher than he expected. Armed with a thrilling camera, the director, who previously attended VdR in 2014 with *Antigo para sempre*, once again immerses himself in a microcosm. As an insider – he was a courier himself for ten years – he criss-crosses Lausanne with the three protagonists to reveal a tribe and its frissons. Offering a vertiginous perspective of the streets of the city with five hills, *Cyclique* shapes above all a sensitive observation on the time of youth and the difficulty of finding one's place in the world.

**CONTACT**Louis Mataré  
Lomotion AG  
+41 765680086  
louis@lomotion.ch  
www.lomotion.ch



STEVEN BLATTER, LORENZO VALMONTONE

# JUMPING THE SHADOWS

SWITZERLAND, UNITED KINGDOM | 2015 | 69' | ENGLISH, FRENCH  
WORLD PREMIÈRE

Portrait de Wayne Paul, un redoutable «gangsta» de l'East End londonien tout droit sorti des romans d'Hanif Kureishi ou de Gautam Malkami. Après une trajectoire criminelle dans les rues de Londres, Wayne Paul réussit à tourner la page. Des amis producteurs à Genève remarquent sa voix unique et l'aident à bâtir sa nouvelle vie de crooner à succès. Né en 1964, Wayne a été exposé très jeune à une violence extrême. Fils d'une famille pauvre, maltraité par son père, il a dû se battre toute sa vie contre un grave trouble de la parole l'empêchant de tisser des relations durables. Contre toute attente, sa voix l'aide à prendre un nouveau virage. A cinquante ans, Wayne ne rumine pas le passé. Survivant et capable de raconter son histoire, il sait d'où il vient et ne compte pas y retourner. Portrait d'un personnage complexe et fascinant, *Jumping the Shadows* est un conte urbain qui parvient à éviter tous les clichés de récits autour des jeunes en difficulté qui peuplent nos villes sans savoir vers qui se tourner. Un film qui offre la chaleur d'une chanson de Ken Boothe et la vérité d'un morceau de Curtis Mayfield.

Der Film zeichnet das Porträt von Wayne Paul, einem beinharten «Gangsta» aus dem Londoner East End. Nach einem Dasein in Londons übelsten Gegenden schafft Wayne Paul den Sprung in ein anderes Leben. Befreundete Produzenten aus Genf bemerken seine einzigartige Stimme und leisten ihm kreative Hilfe beim Aufbau seines neuen Lebensabschnitts als erfolgreicher Dancehall-Crooner. Wayne, Jahrgang 1964, war seit seiner Jugend mit extremer Gewalt konfrontiert. Er lebte in ärmlichen Verhältnissen, wurde von seinem Vater misshandelt und litt dazu sein ganzes Leben unter einem Sprachfehler, der ihm den Aufbau dauerhafter sozialer Beziehungen erschwerte. Entgegen allen Erwartungen kam die Kehrtwende über seine Stimme. Der inzwischen fünfzigjährige Wayne blickt nicht im Zorn zurück. Er hat überlebt, kann seine Geschichte erzählen, weiss, woher er kommt und hat nicht vor, dorthin zurückzugehen. *Jumping the Shadow*, das Porträt einer faszinierenden und komplexen Persönlichkeit, ist ein urbanes Märchen, das die Klischees über entrechtete Jugendliche, die in den Strassen leben und keinen Zufluchtsort haben, vermeidet. Ein Film mit der Wärme eines Songs von Ken Boothe und der Wahrheit der Texte Curtis Mayfields.

Portrait of Wayne Paul, a tougher-than-nails East End London "gangsta" who could have leaped out from the books of Hanif Kureishi or Gautam Malkami. After a life of crime on London's harshest streets, Wayne Paul manages to turn a page. Producer friends in Geneva notice his unique voice on some records and help him creatively in shaping his new life as a successful dancehall crooner. Born in 1964, Wayne has been exposed to extreme violence since his teens. Abused by his father and living in poverty, he has also fought his whole life with a severe speech impediment that troubled his ability at building lasting social relationships. Against all odds, his voice helps him make an unexpected U-turn. At the age of fifty, Wayne does not look back in anger. Having survived and able to tell his tale, he is well aware where he's coming from and does not intend to go back. An observational portrait of a complex and fascinating character, *Jumping the Shadows* is an urban tale devoid of all the clichés that haunt the fictionalised stories of the disenfranchised youths who live on the streets in the western cities and have no place to turn to. A film that has the warm feel of a Ken Boothe song and the truth of a Curtis Mayfield track.

#### PHOTOGRAPHY

Steven Blatter, Edward Milano Rourke, Sam Hofmann

#### SOUND

Salvatore Dardano

#### EDITING

Steven Blatter, Lorenzo Valmontone

#### MUSIC

Wayne Paul

#### PRODUCTION

Steven Blatter, Lorenzo Valmontone

#### FILMOGRAPHY

##### Steven Blatter

2015 *Jumping the Shadows*  
2014 *in-between matters* (sf)  
2013 *Reflections* (sf)  
2011 *Two Left Hands* (sf)

##### Lorenzo Valmontone

2015 *Jumping the Shadows*  
2010 *One Shot* (sf)

#### CONTACT

Steven Blatter  
+41 793074441  
stevenblatter@hotmail.com

JENS SCHANZE

# LA BUENA VIDA – DAS GUTE LEBEN

GERMANY, SWITZERLAND | 2015 | 98' | SPANISH

**LA BUENA VIDA – THE GOOD LIFE**

INTERNATIONAL PREMIÈRE

**PHOTOGRAPHY**

Börres Weiffenbach

**SOUND**Carlos Ibañez Díaz Haller,  
Jesús Casquete González,  
Thorsten Czart, Markus Seitz**EDITING**

Bernd Euscher

**MUSIC**

Victor Moser, Rainer Bartsch

**PRODUCTION**Judith Malek-Mahdavi, Jens  
Schanze (Mascha Film),  
Frank Matter (soap factory GmbH)**FILMOGRAPHY**

2015 La Buena Vida –  
The Good Life  
2013 At the Right Time at the  
Right Place (mlf)  
2010 Plug & Pray  
2007 Otzenrath 3° Colder  
2005 Winter Children –  
The Silent Generation  
2003 Bread and Sounds (mlf)  
2002 Otzenrather Sprung  
1999 The Small Department  
Store (mlf)  
1996 A Minor (sf)

Jairo Fuentes est le chef de Tamaquito, un village situé au fond des forêts colombiennes. La nature fournit tout ce dont les villageois ont besoin au quotidien. Depuis des siècles, ils chassent dans les montagnes, cueillent des fruits et s'occupent de leurs animaux. Cependant, la mine de charbon d'El Cerrejón menace ce mode de vie harmonieux et respectueux. Chaque jour plus profond, le puits met en péril l'équilibre de toute la zone et dégrade sans cesse davantage le paysage. Le charbon issu de la mine alimente des centrales partout dans le monde et produit l'électricité qui contribue à la persistance du mode de vie occidental. Les sociétés qui gèrent la mine, de puissants conglomérats tels que Glencore, Anglo American et BHP Billiton, aimeraient déplacer la communauté de Jairo pour pouvoir continuer à creuser sans devoir se préoccuper de la population locale. Bien que les représentants de la mine aient promis aux villageois tous les avantages du soi-disant progrès, Jairo se donne pour mission de tenir tête aux responsables de la détresse de son peuple.

Jairo Fuentes ist das Oberhaupt von Tamaquito, einem Dorf tief in den kolumbianischen Wäldern. Die Natur versorgt die Dorfbewohner mit allem, was sie zum Leben brauchen. Jahrhundertlang haben sie in den Bergen gejagt, Früchte gesammelt und ihre Tiere gehütet. Jetzt bedroht das Kohlenbergwerk El Cerrejón diese harmonische und respektvolle Lebensweise. Die Grube wird täglich tiefer und gefährdet das Gleichgewicht in der ganzen Gegend, während sie sich unablässig in die Landschaft frisst. Die Kohle aus der Mine treibt Kraftwerke in der ganzen Welt an und produziert Strom für die westliche Lebensweise. Daher möchten die Unternehmen hinter der Mine – mächtige Grosskonzerne wie Glencore, Anglo American und BHP Billiton – Jairos Gemeinschaft umsiedeln, um weiter zu graben, ohne sich mit den Einheimischen auseinandersetzen zu müssen. Obwohl die Vertreter der Mine den Dorfbewohnern sämtliche Vorteile des sogenannten Fortschritts versprechen, begibt sich Jairo auf eine Mission, um die Verantwortlichen für die Notlage seines Volkes zur Rede zu stellen.

Jairo Fuentes is the leader of Tamaquito, a village located deep in the forests of Colombia. Nature provides the villagers with everything they need in their daily life. For centuries now they have hunted in the mountains, searched for fruit and tended their animals. However, the El Cerrejón coalmine threatens this harmonious and respectful way of life. The pit gets deeper and deeper every day, thus menacing the balance of the whole area while gnawing away ceaselessly at the landscape. The coal from the mine nourishes power stations all over the world and produces electricity that helps keep the western way of life. Therefore, the companies behind the mine, powerful conglomerates such as Glencore, Anglo American and BHP Billiton, would like to move Jairo's community in order to keep digging without having to answer to the local people. Even though the representatives of the mine promise the villagers all the benefits of the so-called progress, Jairo embarks on a quest to confront those responsible for the plight of his people.

**CONTACT**Jens Schanze  
Mascha Film  
+49 8976755352  
post@maschafilm.de  
www.maschafilm.de

GIONA A. NAZZARO



JULIANA FANJUL

# MUCHACHAS

SWITZERLAND | 2015 | 63' | SPANISH

WORLD PREMIÈRE

Née au Mexique, Juliana Fanjul y retourne après des années, à la mort de sa grand-mère. Dans l'appartement bourgeois qu'il faut vider, elle recroise Remedios, employée dévouée de la famille depuis plus de vingt ans, à qui personne n'a pourtant pensé à présenter ses condoléances... Remedios, Dolores, Lupita... Au cours des vingt dernières années ces domestiques se sont données corps et âmes pour le bien-être de leurs patrons, sans recevoir de véritable attention en retour. Désormais adulte, Juliana Fanjul tente, avec ses armes de réalisatrice, de rétablir un fragile équilibre social avec ces femmes qui l'ont vue grandir. Un geste très doux, plus douloureux lorsqu'il interroge son éventuelle responsabilité dans leur invisibilité. Difficile de ne pas penser à l'un des plus gros succès littéraires de ces dernières années, *La couleur des sentiments*, premier roman de Kathryn Stockett qui voyait une jeune femme blanche rendre la parole à ses nourrices noires dans le Mississippi des années 1960. Ici la réalité dépasse la fiction. *Muchachas* est le bel acte de naissance d'une cinéaste engagée.

Juliana Fanjul wurde in Mexiko geboren und kehrt nach dem Tod ihrer Grossmutter nach vielen Jahren erstmals wieder zurück. In der Wohnung, die nun aufgelöst wird, trifft sie Remedios, die der Familie über zwanzig Jahre lang treu diente und der dennoch niemand sein Beileid ausgesprochen hat... Remedios, Dolores, Lupita... In den vergangenen zwanzig Jahren haben sich diese Hausangestellten mit Haut und Haar dem Wohlergehen ihrer Arbeitgeber gewidmet, ohne von ihnen dafür echte Anerkennung erhalten zu haben. Die nun erwachsene Juliana Fanjul versucht, mit ihren Möglichkeiten als Regisseurin ein zerbrechliches soziales Gleichgewicht mit diesen Frauen herzustellen, die sie aufwachsen sahen. Eine sanfte Geste, die schmerzhafter wird, als sie sich die Frage ihrer Mitverantwortung für diese Unsichtbarkeit stellt. Ein Film, der unwillkürlich an *Gute Geister*, denken lässt, Kathryn Stocketts 2009 erschienenen erfolgreichen Debütroman, in dem eine junge weisse Südstaaten-amerikanerin ihren schwarzen Ammen im Bundesstaat Mississippi der 1960er-Jahre eine Stimme gibt. Hier überholt die Wirklichkeit die Fiktion. *Muchachas* ist die Geburtsstunde einer engagierten Filmemacherin.

Following the death of her grandmother, Juliana Fanjul returns to her native Mexico after years away. In the bourgeois apartment that needs clearing out, she once again meets Remedios – who has been a devoted employee of her family for over twenty years – to whom nobody has thought of offering their condolences... Remedios, Dolores, Lupita... Over the last twenty years, these servants have given their body and soul for the well-being of their employers, without receiving any real attention in return. Now an adult, Juliana Fanjul, tries to use her "weapons" as a director to re-establish a fragile social balance with these women who watched her grow up. A very gentle gesture, which becomes more painful when it questions her possible role in their invisibility. It is hard not to think about one of the major literary successes of recent times, *The Help*, Kathryn Stockett's first novel in which a young white woman gave a voice to the black nannies of 1960's Mississippi. Here reality goes beyond fiction. *Muchachas* is the beautiful birth of a committed filmmaker.

**PHOTOGRAPHY**

Diego Barajas Riaño

**SOUND**

Carlos Ibanez Diaz

**EDITING**

Yael Bitton

**PRODUCTION**

Lionel Baier, Jean Perret (Master Hes-so ECAL/HEAD)

**FILMOGRAPHY**

- 2015 Muchachas
- 2014 Cuba Calling (sf)
- 2013 Hilda e Helena (sf)
- 2011 Las voces de Ferrus (sf)
- 2010 Si seguimos vivos (sf)
- 2009 Sustento (sf)
- 2008 La plaga de la cereza (sf)

**CONTACT**

Jean-Guillaume Sonnier  
Master Hes-so ECAL/HEAD  
+41 213169233  
jean\_guillaume.sonnier@ecal.ch

UELI MAMIN

# MUMMENSCHANZ MOVIE

SWITZERLAND | 2015 | 91' | ENGLISH, GERMAN, FRENCH, ITALIAN  
WORLD PREMIÈRE

## PHOTOGRAPHY

Ueli Mamin

## SOUND

Ueli Mamin

## EDITING

Ueli Mamin

## PRODUCTION

Ueli Mamin (alba-film)

## COPRODUCTION

SRF

## FILMOGRAPHY

2015 MUMMENSCHANZ MOVIE  
2002 Le Gâteau renversé (mlf)  
1992 Rund um die Liebe  
1989 Johnny Sturmgewehr  
1986 Die Schwarze Perle

Fondée en 1972 à Paris par Bernie Schürch, Andres Bossard et Floriana Frassetto, la troupe du Mummenschanz ne s'est depuis jamais lassée de conquérir les publics de Suisse et du monde entier. Accompagnant le groupe dans la tournée célébrant son 40<sup>e</sup> anniversaire, le film rend compte des processus répétitifs qui la ponctuent, des défis et de la rencontre entre des personnages hors du temps et des spectateurs de toutes générations. Entre les coulisses d'un ouvrage créatif en cours et les extraits de spectacles, les différents pays, chambres d'hôtel et théâtres, s'esquisse l'histoire d'un projet n'ayant jamais perdu de sa pertinence et de sa popularité. Alors qu'il s'agit pour Bernie Schürch, l'un des trois fondateurs de la troupe, de la dernière tournée avant qu'il ne se retire de la scène, *MUMMENSCHANZ MOVIE* est une plongée dans un univers mystérieux et magique, emplie de la passion de ses protagonistes.

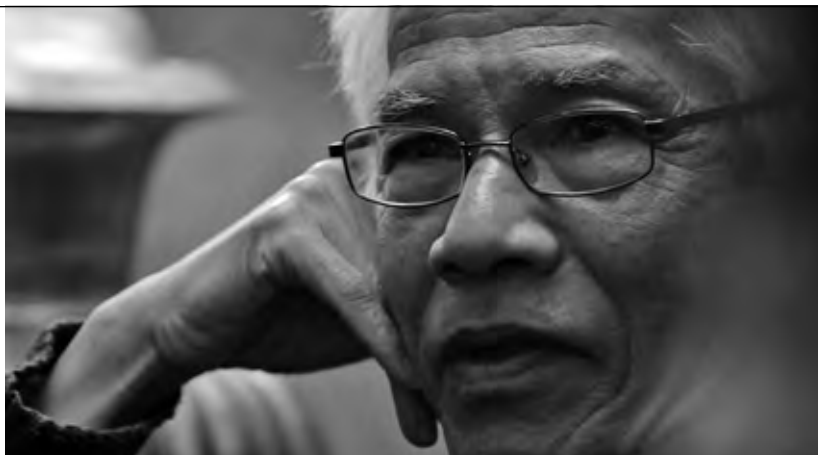
Die 1972 in Paris von Bernie Schürch, Andres Bossard und Floriana Frassetto gegründete Truppe Mummenschanz ist es seit dieser Zeit nie müde geworden, das Publikum in der Schweiz und in der ganzen Welt zu erobern. Der Film begleitet die Truppe auf der Tournee zu ihrem 40-jährigen Bestehen und zeigt die repetitiven Prozesse, die den Alltag prägen, die Herausforderungen und die Begegnung zwischen zeitlosen Figuren und Zuschauern jeden Alters. Zwischen den Kulissen eines laufenden kreativen Werks und den Auszügen aus den Auführungen, den verschiedenen Ländern, Hotelzimmern und Theatern, zeichnet sich die Geschichte eines Projekts ab, das nie an Relevanz und Beliebtheit verloren hat. Wo für Bernie Schürch, einen der drei Gründer, mit dieser Tournee seine Zeit auf der Bühne endet, ist der *MUMMENSCHANZ MOVIE* ein Eintauchen in eine geheimnisvolle, magische Welt, genährt von der Leidenschaft ihrer Protagonisten.

Founded in Paris in 1972 by Bernie Schürch, Andres Bossard and Floriana Frassetto, the Mummenschanz troupe has never tired of winning over audiences in Switzerland and the whole world. Accompanying the group on its celebratory 40th anniversary tour, the film recounts the repetitive processes that punctuate the tour, its challenges and, the contact between timeless characters and spectators of every generation. The history of a project that has always remained relevant and popular is sketched out between the backstage goings-on of a continuing creative work and excerpts of shows, different countries, hotel rooms and theatres. While for Bernie Schürch, one of the troupe's three founders, this will be the final tour before he retires from the stage, *MUMMENSCHANZ MOVIE* is an immersion in a mysterious and magical universe, brimming with the passion of its protagonists.



## CONTACT

Ueli Mamin  
alba-film  
+41 313519122  
e-mail@albfilm.ch



ELENA HAZANOV, CLAUDIO RECUPERO

# RETOUR SUR UNE ILLUSION

SWITZERLAND | 2015 | 72' | FRENCH

**RETURN TO AN ILLUSION**

WORLD PREMIÈRE

Six lycéens suisses rencontrent Ong Thong Hoeung et son épouse Bounnie, un couple de Cambodgiens âgés qui ont tous deux survécu à l'enfer du régime des Khmers rouges. Dans leur jeunesse, ils pensaient que le mouvement de Pol Pot redonnerait vie à leur pays et l'ont ainsi rallié. Cependant, il n'a pas fallu longtemps à Ong et Bounnie pour comprendre leur erreur. Des décennies plus tard, ils se rendent de Paris à Bruxelles puis à Phnom Penh avec les étudiants. Dans la capitale du Cambodge, Ong présente aux étudiants tous les lieux où des milliers d'individus ont été tués et torturés. A travers un dialogue constant et les nombreuses questions soulevées, les silences et les réponses douloureuses, les étudiants réalisent le calvaire vécu par Ong et Bounnie et découvrent parallèlement l'une des plus grandes tragédies du XX<sup>e</sup> siècle. Encadrés par les réalisateurs, ils apprennent à connaître Ong et Bounnie, tout en réalisant comment l'amitié et la confiance peuvent devenir de véritables outils pour comprendre la complexité de l'histoire.

Sechs Schweizer Gymnasiasten treffen Ong Thong Hoeung und seine Frau Bounnie, ein älteres Ehepaar aus Kambodscha. Beide haben den grausamen Albtraum des Regimes der Roten Khmer überlebt. Als junge Menschen glaubten sie daran, dass Pol Pot mit seiner Bewegung das Land wieder erstarben lassen würde, und schlossen sich den Roten Khmer bereitwillig an. Es dauerte jedoch nicht lange, bis Ong und Bounnie ihren Irrtum erkannten. Jahrzehnte später reisen sie mit den Schülern von Paris nach Brüssel und nach Phnom Penh. Ong zeigt den Studenten in der kambodschanischen Hauptstadt die Orte, wo Menschen zu tausenden getötet und gefoltert wurden. Durch den ständigen Dialog und die vielen aufgeworfenen Fragen, das Schweigen und die gequälten Antworten erkennen die Schüler, welches Martyrium Ong und Bounnie erlitten haben, und erhalten tiefere Einblicke in eine der grössten Tragödien des 20. Jahrhunderts. Die von den Filmemachern angeleiteten Schüler lernen nicht nur Ong und Bounnie kennen, sondern erfahren auch, wie Freundschaft und Vertrauen zu Instrumenten werden können, um die Komplexität der Geschichte besser zu verstehen.

Six Swiss high school students meet Ong Thong Hoeung and his wife Bounnie, an elderly couple of Cambodians. Both have survived the hellish nightmare of the Khmer Rouge regime. When they were young, they believed that Pol Pot's movement would revive their country and willingly joined the Khmer Rouge. However, it did not take much for Ong and Bounnie to realize how mistaken they were. Decades later, together with the students, they go from Paris to Brussels and then to Phnom Penh. In the capital city of Cambodia, Ong shows the students all the places where people were killed and tortured in their thousands. Through constant dialogue and the many questions raised, the silences and the pained answers, the students realize what ordeal Ong and Bounnie have suffered while altogether getting a clearer understanding of one of the major tragedies of the 20th century. Tutored closely by the filmmakers, the students not only get to know Ong and Bounnie, but understand how friendship and trust can become tools of understanding the complexities of history.

**PHOTOGRAPHY**  
Rémi Mazet

**EDITING**  
Orsola Valenti

**MUSIC**  
Nicolas Rabaeus

**PRODUCTION**  
Elena Hazanov, Claudio Recupero  
(Façonneurs de Mémoire)

**FILMOGRAPHY**  
**Elena Hazanov**  
2015 Retour sur une illusion  
2013 Sam  
2012 Oncle Laci  
2010 Le Jeu de l'amour et du hasard  
2008 Les Caprices de Marianne  
2006 La Traductrice  
2004 Love Express

**Claudio Recupero**  
2015 Retour sur une illusion  
2012 Oncle Laci

**CONTACT**  
Façonneurs de Mémoire  
+33 788278718  
elena.hazanov@infomaniak.ch

JEAN-GABRIEL PÉRIOT

# UNE JEUNESSE ALLEMANDE

FRANCE, SWITZERLAND, GERMANY | 2015 | 96' | GERMAN, FRENCH

**A GERMAN YOUTH**

INTERNATIONAL PREMIÈRE

**SOUND**

Etienne Curchod, Laure Arto

**EDITING**

Jean-Gabriel Périot

**MUSIC**

Alan Mumenthaler

**PRODUCTION**Nicolas Brevière (Local films),  
David Epiney, Eugenia  
Mumenthaler (Alina film), Meike  
Mertens (Blinker Filmproduktion)**SELECTED FILMOGRAPHY**

- 2015 *Une jeunesse allemande*
- 2014 *Si jamais nous devons disparaître ce sera sans inquiétude mais en combattant jusqu'à la fin* (sf)
- 2014 *We Are Become Death* (sf)
- 2013 *L'Optimisme* (sf)
- 2013 *Le Jour a vaincu la nuit* (sf)
- 2012 *Nos jours, absolument, doivent être illuminés* (sf)
- 2012 *The Devil* (sf)
- 2011 *Looking at the Dead* (sf)
- 2010 *The Barbarians* (sf)
- 2009 *L'Art délicat de la matraque* (sf)
- 2008 *Entre chiens et loups* (sf)
- 2007 *Nijuman no borei (200.000 Fantômes)* (sf)
- 2006 *Eût-elle été criminelle...* (sf)
- 2006 *Under Twilight* (sf)
- 2005 *Médicalement* (sf)
- 2005 *Undo* (sf)
- 2004 *Devil Inside* (sf)
- 2004 *Dies Irae* (sf)

**CONTACT**Jean-Christophe Simon  
Films boutique  
+49 30 6953 7850  
simon@filmsboutique.com

Avec ce premier long métrage, Jean-Gabriel Périot revient à ses amours originels : le démontage/remontage d'archives. Il s'agit, ici, de retracer le parcours de la première génération de la 'Rote Armee Fraktion' (RAF) et de ses figures centrales : Ulrike Meinhof, Andreas Baader, Gudrun Ensslin... Pour mener à bien cette entreprise d'archéologie filmique, le cinéaste utilise trois types de matériaux : des reportages de journaux télévisés, des films militants réalisés par des membres de la RAF eux-mêmes – ceux de Holger Meins et de Meinhof – et d'autres extraits signés Kluge, Bitomsky, Farocki ou encore Fassbinder. Chirurgical et précis, le montage révèle comment ces jeunes gens issus de la petite bourgeoisie allemande, sont passés progressivement d'une prise de parole dans les médias « classiques » à la lutte armée, devant l'impuissance de leurs mots et de leurs images à changer le monde qu'ils décrivaient. *Une jeunesse allemande* fait référence, et se clôt, sur « l'automne allemand » de 1977, période notamment marquée par le « suicide » en prison de la « Bande à Baader ». Une sombre page de la social-démocratie européenne qu'il nous est essentiel de relire ou de regarder en face.

Mit diesem ersten Langfilm kehrt Jean-Gabriel Périot zu seinen Ursprüngen zurück: die Demontage/das Wiederausammensetzen von Archivbildern. In diesem Fall geht es um die Zurückverfolgung des Werdegangs der Rote Armee Fraktion (RAF) und ihrer zentralen Figuren: Ulrike Meinhof, Andreas Baader, Gudrun Ensslin... Der Filmemacher verwendet für diese filmische Archäologie drei Medien: die Reportagen der Nachrichtensendungen, militante, von den RAF-Mitgliedern Holger Meins und Meinhof gedrehte Filme sowie weitere Ausschnitte aus Filmen von Kluge, Bitomsky, Farocki oder Fassbinder. Der chirurgisch genaue Schnitt zeichnet nach, wie die aus kleinbürgerlichen Verhältnissen stammenden jungen Leute von Äusserungen in den « klassischen » Medien zum bewaffneten Kampf übergingen, angesichts des Unvermögens ihrer Worte und Bilder, die von ihnen beschriebene Welt zu verändern. *A German Youth* bezieht sich auf und endet mit dem « Deutschen Herbst » 1977, als sich die Baader-Meinhof-Bande im Gefängnis « das Leben nahm ». Ein düsteres Kapitel der europäischen Sozialdemokratie, das wir erneut lesen oder mit dem wir uns auseinandersetzen müssen.

With this first feature-length film, Jean-Gabriel Périot returns to his first love: the dismantling/reassembly of archives. Here, this involves retracing the path followed by the first generation of the Red Army Faction (RAF) and its central figures: Ulrike Meinhof, Andreas Baader, Gudrun Ensslin, etc. To successfully undertake this filmic archaeology, the filmmaker uses three types of materials: television news reports, militant films made by members of the RAF themselves – those of Holger Meins and Meinhof – and other extracts produced by Kluge, Bitomsky, Farocki or even Fassbinder. The surgical and precise editing reveals how these young German middle-class people turned gradually from speaking out in “traditional” media to their armed struggle, their words and pictures powerless to change the world they were describing. *A German Youth* makes reference to, and closes on, the “German Autumn” of 1977, a period that was particularly marked by the “suicide” of the “Baader-Meinhof Gang” in prison. A dark page in the history of European social democracy that it is vital for us to reread and look at unflinchingly.



ANKA SCHMID

# WILD WOMEN – GENTLE BEASTS

SWITZERLAND | 2015 | 96' | FRENCH, GERMAN, RUSSIAN, ARABIC  
WORLD PREMIÈRE

Carmen, Aliya, Anosa, Nadezhda, Namayca... Ces femmes ont choisi d'épouser la vie itinérante des gens du cirque, à l'un des postes les plus exposés: le dressage. Sans jamais renoncer à leur féminité, elles exercent un métier habituellement associés aux hommes et ont parfois dû batailler, en coulisses, pour obtenir le respect des leurs. Pourtant, une fois sur la piste, dans leurs sublimes parures de scène, elles rayonnent et s'imposent comme des professionnelles dont personne n'oserait remettre le choix de carrière en cause. Le danger n'est jamais loin, mais pour reprendre l'avantage sur l'animal qui leur tient parfois tête, ces femmes charismatiques et déterminées savent se montrer plus résolues encore que les bêtes. En russe, en allemand, en français ou en arabe, elles nous racontent leur passion, leurs craintes et leurs rêves, les obstacles qu'il a fallu surmonter... Un étonnant tour du monde.

Carmen, Aliya, Anosa, Nadezhda, Namayca... Diese Frauen haben sich für das Wanderleben mit einem Zirkus entschieden und üben dort einen der am stärksten exponierten Berufe aus: die Dressur. Ohne jemals ihrer Weiblichkeit zu entsagen, sind sie in einer typischen Männerdomäne tätig und mussten in den Kulissen nicht selten um deren Anerkennung kämpfen. Doch sobald sie mit ihren traumhaften Bühnenkostümen in der Arena erscheinen, glänzen sie und setzen sich auf eine Weise durch, die niemandem in den Sinn kommen lassen würde, ihre Berufswahl infrage zu stellen. Die Gefahr ist nie fern, aber um den Tieren überlegen zu sein, die ihnen immer wieder die Stirn bieten, können sich diese charismatischen und entschlossenen Frauen noch resoluter als die Tiere selbst zeigen. Sie erzählen uns auf Russisch, Deutsch, Französisch oder Arabisch von ihrer Leidenschaft, ihren Befürchtungen und ihren Träumen, den zu bewältigenden Hindernissen... Eine erstaunliche Reise um die Welt.

Carmen, Aliya, Anosa, Nadezhda, Namayca... These women have chosen the travelling life of the circus, in one of the most dangerous trades: animal taming. They perform an activity most often associated with men without sacrificing an ounce of their femininity – though they have on occasion had to fight, behind the scenes, to get the respect of their colleagues. However, once in the ring, in their beautiful show clothes, they shine and impose themselves as professionals whose career choice no one would dare to doubt. Danger is never far away, but these charismatic and determined women know how to be even more resolute than the animals they are taming. They tell us, in Russian, German, French or Arabic, about their passion, their fears and their dreams and the obstacles they have had to overcome... An astonishing world tour.

**PHOTOGRAPHY**  
Peter Indergard

**SOUND**  
Dieter Meyer, Reto Stamm

**EDITING**  
Loredana Cristelli

**MUSIC**  
Roman Lerch

**PRODUCTION**  
Franziska Reck (Reck Filmproduktion GmbH)

**COPRODUCTION**  
SRF, SSR, Arte G.E.I.E

**FILMOGRAPHY**  
2015 Wild Women – Gentle Beasts  
2011 Against All Odds  
2009 Isa Hesse Rabinovitch (mlf)  
2006 Afán  
2005 Yello – ElectroPop made in Switzerland (mlf)  
2002 ABC Sound Alphabet (mlf)  
1995 Magic Matterhorn  
1991 Hinter verschlossenen Türen  
2013 Fe-Male (sf)  
2011 Marzili Badi (sf)  
2006 Found Footage I – VII (sf)  
2000 Das engadiner Wunder (sf)  
1997 Labyrinth-Projektionen (sf)  
1986 Habibi – Ein Liebesbrief (sf)  
1986 Die Reise zur Südsee (sf)  
1998 Blind Date (Little Sister)

**CONTACT**  
Cyril Thurston  
Xenix Filmdistribution GmbH  
+41 442965045  
distribution@xenixfilm.ch  
www.xenixfilm.ch

**18 PREMIERS FILMS COURTS ISSUS D'ÉCOLES DE CINÉMA, EN PREMIÈRE MONDIALE OU INTERNATIONALE. LES FILMS DE CETTE SECTION CONCOURENT POUR LE PRIX DU JEUNE PUBLIC OFFERT PAR LA SOCIÉTÉ DES HÔTELIERS DE LA CÔTE (CHF 3000).**

**18 ERSTE KURZFILME AUS FILMSCHULEN ALS WELTPREMIEREN ODER INTERNATIONALE PREMIEREN. DIE FILME DIESER SEKTIONEN BEWERBEN SICH FÜR DEN PREIS DER JURY DES JUNGEN PUBLIKUMS DER HOTELIERVEREINIGUNG «SOCIÉTÉ DES HÔTELIERS DE LA CÔTE» (CHF 3000).**

**18 FIRST SHORT FILMS OUT OF FILM SCHOOLS PRESENTED IN WORLD OR INTERNATIONAL PREMIERES. THE FILMS OF THIS SECTION ARE ELIGIBLE FOR THE YOUNG AUDIENCE JURY PRIZE FROM THE "SOCIÉTÉ DES HÔTELIERS DE LA CÔTE" (CHF 3,000).**





**PREMIERS PAS**

PABLO BRIONES

**A BARCA**

SWITZERLAND | 2015 | 21' | PORTUGUESE

WORLD PREMIERE

**PHOTOGRAPHY**

Pablo Briones

**SOUND**

João Vladimiro

**EDITING**

Pablo Briones

**PRODUCTION**

Lionel Baier, Jean Perret (Master Hes-so ECAL/HEAD)

**FILMOGRAPHY**

2015 A barca (sf)  
 2012 A beira de Lisboa (sf)  
 2012 Lancetta dei secondi (sf)

**CONTACT**

Jean-Guillaume Sonnier  
 Master Hes-so ECAL/HEAD  
 +41 21 316 92 33  
 jean\_guillaume.sonnier@ecal.ch

Passage du temps, du fleuve, des nuages. Des centaines de personnes se ruent à bord d'un bateau qui les emmènera au travail. Derrière, la ville-dortoir: un espace au-delà du temps où paysage et identité sont façonnés par les ambiguïtés du monde du travail. Une vision très personnelle du Portugal actuel, plus proche de la poésie que de l'information.

Zeit vergeht, Fluss und Wolken ziehen vorüber. Hunderte Menschen strömen an Bord eines Bootes, das sie zur Arbeit bringen wird. Hinter ihnen eine Schlafstadt: Ein Ort ausserhalb der Zeit, wo Landschaft und Identität eifrig von den Mehrdeutigkeiten der Arbeitswelt geformt werden. Eine sehr persönliche Vision des heutigen Portugals, die mehr auf Poesie als auf Information bedacht ist.

The passage of time, of the river, of the clouds. Hundreds of people rush to board a boat that will take them to work. Behind them, the dormitory town: a space beyond time where landscape and identity are ardently shaped by the ambiguities of the world of work. A very personal vision of contemporary Portugal, much closer to poetry than to information.

**PAOLO MORETTI**

DAPHNÉ HÉRÉTAKIS

**ARCHIPELS,  
GRANITES DÉNUDÉS**

FRANCE | 2014 | 25' | GREEK

**ARCHIPELAGOS, NAKED GRANITES**

INTERNATIONAL PREMIERE

**PHOTOGRAPHY**

Daphné Hérétakis

**SOUND**

Iason Theofanou, Simon Apostolou

**EDITING**

Daphné Hérétakis

**MUSIC**

Nikos Aggelis (Horis Peridereo)

**PRODUCTION**

Lucie Bercez (Le Fresnoy)

**FILMOGRAPHY**

2014 Archipelagos,  
 Naked Granites (sf)  
 2013 26 (sf)  
 2012 +54 (sf)  
 2011 Here Nothing (sf)

**CONTACT**

Natalia Trebik  
 Le Fresnoy  
 +33 320283864  
 ntrebik@lefresnoy.net

Lecture d'un journal intime, entre déboires sentimentaux et fuite en avant, tandis qu'en creux s'esquisse un portrait de la Grèce contemporaine en crise de sens. Alors que la jeunesse se sent vieillir, les questions persistent et les envies de liberté se teintent de désœuvrement dans un pays aux souvenirs de splendeur. Un film résolument moderne et emplí de poésie, en quête de vérité.

Sätze aus einem Tagebuch, in dem sich zwischen Gefühlsirrationen und Flucht nach vorne ein Porträt des modernen Griechenlands in der Sinnkrise abzeichnet. Die Jugend sieht sich alt werden, die Fragen bleiben und die Sehnsucht nach Freiheit nimmt in einem Land, das die Erinnerungen an Grösse noch in sich trägt, die Farbe der Untätigkeit an. Ein moderner, poetischer Film auf der Suche nach der Wahrheit.

While Daphné Hérétakis is reading a diary caught between sentimental setbacks and rushing ahead, a portrait of contemporary Greece looking for meaning is implicitly sketched out. As youth feels itself ageing, questions persist and the desire for liberty is tinged with idleness in a country with memories of splendour. A resolutely modern film, full of poetry, in search of the truth.

**EMILIE BUJES**

VÍTOR CARVALHO

**BERLENGA GRANDE**PORTUGAL | 2015 | 21' | NO DIALOGUE  
WORLD PREMIERE

OMBLINE LEY

**CAVERNICOLE**FRANCE | 2015 | 30' | FRENCH  
WORLD PREMIERE

Une île au large du Portugal : une station balnéaire pendant l'été, une réserve protégée le reste de l'année. Seul le personnel d'un phare y habite en hiver. Et avec lui des milliers d'oiseaux marins. Une immersion dans la solitude et les éléments naturels, filmés de façon picturale et avec un sens du cadre qui fond l'homme dans son environnement. Le portrait magnifique d'un bout du monde.

**PHOTOGRAPHY**

Vítor Carvalho, Nolan Reece

**SOUND**

Vítor Carvalho

**EDITING**

Vítor Carvalho

**MUSIC**Antonin Fajt, Vaclav Kalinova,  
Hans Kern, Eamon Goodman**PRODUCTION**

Vítor Carvalho

**FILMOGRAPHY**2015 Berlenga Grande (sf)  
2012 Memories From the Cross  
(sf)

Eine Insel vor der Küste Portugals: Im Sommer ein Badeort, das restliche Jahr ein Naturschutzgebiet. Im Winter lebt hier nur das Personal eines Leuchtturms. Und mit ihm tausende von Seevögeln. Eine malerisch gefilmte Erfahrung von Einsamkeit und Natur, wo das Gespür für den Bildausschnitt den Menschen mit seiner Umgebung verschmelzen lässt. Ein wunderbares Porträt einer abgelegenen Welt.

An island off the coast of Portugal: a seaside resort during the summer, a protected reserve for the rest of the year. Only the lighthouse keepers live there in winter. Along with thousands of seabirds. An immersion into solitude and the natural elements, filmed in a pictorial manner and with a sense of framing that blends man into his environment. The magnificent portrait of one end of the world.

**LUCIANO BARISONE****PHOTOGRAPHY**

Anaïs Bachmann, Omblin Ley

**SOUND**

Benjamin Collin

**EDITING**

Omblin Ley

**MUSIC**

Sébastien Pons, Hysteria Ward

**PRODUCTION**

Omblin Ley

**FILMOGRAPHY**2015 Cavernicole (sf)  
2013 Baltic Princess (sf)  
2012 Let's Go to the Sea (sf)

C'est un univers obscur et peuplé de chimères dans lequel nous entraîne Zum ; soirées fétichistes ou dans les catacombes, festival punk – le souterrain est un symbole autant qu'un lieu de prédilection. Il se décrit « clodo chic », mais dévoile aussi un rapport étroit à sa mère restée en Martinique. Une identité hybride et librement composée, à laquelle répond l'image, inspirée et complice.

Zum zieht uns in eine dunkle, von Schimmären bevölkerte Welt. Fetisch-Partys, Feiern in Katakomben, Punk-Festival – der Untergrund ist Symbol und bevorzugte Umgebung zugleich. Er beschreibt sich als «schicker Gämmler», offenbart aber auch eine enge Beziehung zu seiner Mutter auf Martinique. Eine hybride, freie Identität, die mit einem inspirierten Bild einhergeht, das die Rolle des Komplizen spielt.

Zum drags us into a shadowy world full of fancy: to fetish parties, into the catacombs, or a punk festival – the underground is as much a symbol as it is a favourite spot. He describes himself as a "chic tramp", but also reveals a close relationship with his mother, who has remained in Martinique. A hybrid and freely composed identity, to which an inspired and complicit image corresponds.

**EMILIE BUJES****CONTACT**Vítor Carvalho  
+351 917229394  
vitor.neto.carvalho@gmail.com**CONTACT**Omblin Ley  
+33 688369899  
ley.omblin@gmail.com

SALOME WÜLLNER

# DER SAUGWAGENPILOT

SWITZERLAND | 2015 | 15' | SWISS GERMAN

**SUCTION TRUCKER**

WORLD PREMIERE

**PHOTOGRAPHY**

David Röthlisberger

**SOUND**

Simon Graf

**EDITING**

Mirella Nüesch

**MUSIC**

Antonio Corrado

**PRODUCTION**Edith Flückiger (Hochschule  
Luzern Design & Kunst  
– Studienbereich Video)**FILMOGRAPHY**

2015 Der Saugwagenpilot (sf)

Chaque jour, Stefan et «Madame» parcourent des kilomètres. Lui est transporteur, chargé de déplacer des tonnes de sciure et de copeaux de bois. Elle est... un camion, dont l'homme parle comme d'un véritable partenaire. Un métier spectaculaire mais dangereux, auquel Salome Wüllner restitue toute sa cinégenie dans cette étonnante histoire d'amitié entre un homme et sa machine.

Stefan und «Madame» fahren jeden Tag viele Kilometer. Er, der Transporteur, bewegt Tonnen von Sägemehl und Sägespänen. Sie... ist ein Lkw, von dem der Mann wie von einer echten Partnerin spricht. Ein spektakulärer, aber gefährlicher Beruf, den Salome Wüllner in dieser erstaunlichen Liebesgeschichte zwischen einem Mann und seiner Maschine in seiner ganzen «Kinogenität» zeigt.

Stefan and "Madame" travel many kilometres every day. He is a haulier, tasked with moving tonnes of sawdust and woodchips. She is... a truck, which the man talks about like a real partner. An impressive but dangerous profession, which Salome Wüllner translates beautifully to the screen in this surprising story of friendship between a man and his machine.

**PAMELA PIANEZZA****CONTACT**Chantal Molleur  
Hochschule Luzern Design & Kunst - Studienbereich Video  
+41 76 330 72 40  
chantal.molleur@hslu.ch

CRISTIANO BARBOSA, CARLOS SEGUNDO

# DORSAL

BRAZIL, UNITED KINGDOM | 2015 | 25' | PORTUGUESE, ENGLISH

**ATLANTIC**

WORLD PREMIERE

**PHOTOGRAPHY**Carlos Segundo,  
Cristiano Barbosa**SOUND**

Cristiano Barbosa

**EDITING**

Carlos Segundo

**PRODUCTION**

Carlos Segundo (Cass Filmes)

**FILMOGRAPHY****Cristiano Barbosa**  
2015 Dorsal (sf)**Carlos Segundo**2015 Dorsal (sf)  
2015 Borra (sf)  
2014 Turn Off  
2014 Poeira de prata no escuro  
do quarto (sf)  
2012 No fundo nem tudo  
é memória  
2012 Connexion Munich (sf)**CONTACT**Carlos Segundo  
Cass Filmes  
+55 11951086029  
dir.carlossegundo@gmail.com

Deux sœurs conversent sur internet : Fernanda est restée au Brésil où elle a accompagné leur père jusqu'à sa mort, tandis que Mariana, émigrée au Royaume-Uni, souffre de ne pas avoir été là. Les réalisateurs filment avec pudeur ce travail de deuil partagé dans *Dorsal*, terme désignant le réseau de télécommunications longues distances ainsi que l'océan, étendue ambiguë qui sépare et répare tout autant.

Zwei Schwestern unterhalten sich im Internet: Fernanda ist in Brasilien geblieben, wo sie den sterbenden Vater begleitete, die nach Grossbritannien ausgewanderte Mariana hingegen leidet darunter, nicht dagewesen zu sein. Mit Zartgefühl filmen die Regisseure diese gemeinsame Trauerarbeit in *Dorsal* – der Begriff bezeichnet das Fernkommunikationsnetz und den Ozean, eine ambivalente Weite, die zugleich trennt und heilt.

Two sisters chat online: Fernanda has remained in Brazil where she took care of their father until his death, while Mariana, having emigrated to the UK, is suffering because she wasn't there. The directors film this shared grieving process with decency in *Dorsal*, a term designating both the long-distance telecommunications network and the ocean, the ambiguous distance that separates as much as it repairs.

**EMMANUEL CHICON**

OLIVER KRÜGER, ARJUN TALWAR

**GNAZZO**

POLAND | 2014 | 18' | BERBER

**HABITAT**

INTERNATIONAL PREMIERE

**PHOTOGRAPHY**

Arjun Talwar

**SOUND**

Bogdan Klat

**EDITING**

Arjun Talwar

**PRODUCTION**

Marcin Malatynski (The Polish National Film School)

**FILMOGRAPHY****Oliver Krüger**

2014 *Habitat* (sf)  
 2011 *In Every Respect* (sf)  
 2011 *Fantastic 16* (sf)  
 2010 *My Life* (sf)

**Arjun Talwar**

2015 *Scrambled Exit* (sf)  
 2014 *Habitat* (sf)  
 2014 *Where I Can't Be Found* (sf)  
 2013 *Man With a Pipe* (sf)

**CONTACT**

Mariola Gawinek  
 The Polish National Film School  
 +48 422755880  
 mg@filmschool.lodz.pl

Arjun Talwar (*Where I Can't Be Found*, VdR 2014) poursuit son travail sur le nu de l'existence, ici en collaboration avec Oliver Krüger, en suivant une famille d'éleveurs nomades aux prises avec son environnement: filmant la construction d'un puits, ruinée par une tempête, *Habitat* élabore une combinaison cosmique de plans larges et moyens qui inscrivent l'homme dans une terre hostile, et pourtant essentielle à sa survie.

Arjun Talwar (*Where I Can't Be Found*, VdR 2014) setzt, in Zusammenarbeit mit Oliver Krüger, seine Recherche über die bloße Existenz mit einer Familie von nomadischen Viehzüchtern fort, die mit ihrer Umwelt kämpft: mit der filmischen Verfolgung des Baus eines vom Sturm zerstörten Brunnens verankert *Habitat* mit einer kosmischen Kombination aus Totalen und Halbtotalen Einstellungen den Menschen in einer feindlichen, für sein Überleben aber wesentlichen Umgebung.

Arjun Talwar (*Where I Can't Be Found*, VdR 2014) continues his work on bare existence, here in collaboration with Oliver Krüger, following a family of nomad farmers grappling with their environment: by filming the construction of a well, ruined by a storm, *Habitat* develops a cosmic combination of wide and medium shots that engrave humanity into a land that is hostile yet essential to its survival.

**EMMANUEL CHICON**

MAXIME FUHRER

**L'ARCHÉOLOGUE,  
L'ARCHIVE &  
LES ALCHEMISTES**

BELGIUM | 2014 | 20' | FRENCH

**THE ARCHAEOLOGIST, THE ARCHIVE AND THE ALCHEMISTS**

INTERNATIONAL PREMIERE

**PHOTOGRAPHY**

Alex Moyroud

**SOUND**

Alban Cayrol

**EDITING**

Muriel Bucher

**PRODUCTION**

Vincent Canart (INSAS)

**FILMOGRAPHY**

2014 *L'Archéologue, l'archive & les alchimistes* (sf)  
 2010 *4 1/4* (sf)

**CONTACT**

Giulia Desidera  
 INSAS  
 +32 23256196  
 giulia.desidera@insas.be  
 www.insas.be

Entre mise en scène et mise en abyme, plongée dans l'archive de la Cinémathèque royale de Belgique. Alors que la pellicule inexorablement se voit remplacée par l'image digitale, les amoureux du celluloid persistent dans leur labeur et exploitent tous les outils désormais à portée de leur main, du plus sommaire au plus sophistiqué. Une archéologie de la cinéphilie, fascinante et fascinée.

Ein Eintauchen in die Archive der königlichen belgischen Cinémathèque, irgendwo zwischen Inszenierung und Abimisierung. Die Filmrolle mag unweigerlich vom digitalen Bild verdrängt werden – die Freunde des Zelluloids kann dies jedoch nicht davon abbringen, ihre Arbeit mit den inzwischen verfügbaren, oft sehr anspruchsvollen oder einfachsten Mitteln fortzusetzen. Eine faszinierende und faszinierte Archäologie der Cineastik.

Between 'mise en scène' and 'mise en abyme', an immersion in the Royal Belgian Film Archive. While film sees itself inexorably replaced by digital images, celluloid lovers persist in their labour and make use of all the tools now within their reach, from the most basic to the most sophisticated. A fascinating and fascinated archaeology of the love of cinema.

**EMILIE BUJÉS**

ANNELIE BOROS, VERA BRUECKNER

# MARS CLOSER

GERMANY | 2015 | 16' | ENGLISH

WORLD PREMIERE

**PHOTOGRAPHY**  
Julian Krubasik**EDITING**  
Frank Müller**MUSIC**  
Cico Beck, Florian Kreier**PRODUCTION**  
Fabian Halbig, Florian Kamhuber  
(NORDPOLARIS)**FILMOGRAPHY**  
**Annelie Boros**  
2015 MARS CLOSER (sf)  
2012 Small Spaces (sf)**Vera Brueckner**  
2015 MARS CLOSER (sf)  
2012 What Happens When  
the Heart Just Stops (sf)**CONTACT**  
Florian Kamhuber  
NORDPOLARIS  
+49 17684854499  
mail@nordpolaris.com  
www.nordpolaris.com

Un organisme privé prévoit d'envoyer des êtres humains sur Mars en 2024. Paul Leeming et Pauls Irbins sont deux candidats retenus pour la première mission humaine sur Mars; un aller simple, laissant derrière eux tout ce qu'ils ont connu. «Nous avons accepté l'idée que nous ne reviendrons pas. Nous sommes de véritables pionniers, les tout premiers à aller sur une autre planète. Nous sommes interplanétaires».

Eine Privatfirma plant, im Jahr 2024 Menschen auf den Mars zu schicken. Paul Leeming und Pauls Irbins haben es in die Auswahl der Kandidaten für die erste menschliche Siedlung auf dem Mars geschafft. Sie werden nur hinfliegen. Und alles zurücklassen. «Wir haben Frieden damit geschlossen, dass wir nicht zurückkommen werden. Wir sind wahre Pioniere. Die ersten Menschen auf einem anderen Planeten. Jetzt sind wir interplanetar».

In 2024 a private organisation plans to send humans to Mars. Paul Leeming and Pauls Irbins are shortlisted candidates for the first human settlement on Mars. Theirs is a one-way trip. They will leave behind everything they have known. "We have made our peace with the fact that we are not coming back. We are real, true pioneers. The first ever people on another planet. We are now interplanetary".

**GIONA A. NAZZARO**

CHLOË DELANGHE, CHRISTINA STUHLBERGER

# ON DIFFERENCE AS SUCH

BELGIUM | 2015 | 12' | ENGLISH, DUTCH

WORLD PREMIERE

**PHOTOGRAPHY**  
Christina Stuhlberger**EDITING**  
Christina Stuhlberger**PRODUCTION**  
Christina Stuhlberger**FILMOGRAPHY**  
**Chloë Delanghe**  
2015 On Difference as Such (sf)  
2014 Demain's Face (sf)  
2013 Gestures (sf)**Christina Stuhlberger**  
2015 On Difference as Such (sf)  
2013 Pig/Pork (Varken) (sf)  
2012 25 Years Later (sf)**CONTACT**  
Christina Stuhlberger  
+32 489267888  
christina.stuhlberger@gmail.com

Christina Stuhlberger et Chloë Delanghe sont cinéastes. Elles se lancent dans une expérience singulière: se placer sous le regard de l'autre, jouer avec leurs différences et les effets de pouvoir qu'elles impliquent. Ecrite à deux mains et filmée à trois, cette méditation sur le geste de filmer débouche sur une «défaite» relative, quand le jeu intime devient abandon amoureux.

Christina Stuhlberger und Chloë Delanghe sind Filmemacherinnen. Sie wagen ein einzigartiges Experiment: sich dem Blick der anderen aussetzen, mit ihren Unterschiedlichkeiten und der damit verbundenen Macht spielen. Die zu zweit geschriebene und zu dritt gefilmte Meditation über den Akt des Filmens mündet in eine relative «Niederlage», als das intime Spiel zu liebender Hingabe wird.

Christina Stuhlberger and Chloë Delanghe are filmmakers. They are beginning a singular experience: placing themselves under each other's gaze, playing with their differences and the effects of power they imply. Written by two hands and shot by three, this meditation on the gesture of filming leads to a relative "defeat", when the intimate game becomes surrender to love.

**EMMANUEL CHICON**

RÉMI BASSALER

# ON VÈNÈRE BIEN LES CHEVAUX

FRANCE | 2015 | 27' | FRENCH, ARABIC

**THEY WORSHIP HORSES, DON'T THEY?**

WORLD PREMIERE

**PHOTOGRAPHY**

Kristy Baboul

**SOUND**

Paul Guilloteau

**EDITING**

Souliman Schelfout

**MUSIC**

Souliman Schelfout

**PRODUCTION**

Natacha Le Véo (La Fémis)

**FILMOGRAPHY**

2015 On vénère bien les chevaux (sf)

Cela s'amorce par une légende sur la création d'une échelle temporelle par Bouddha, pour s'achever durant les célébrations du jour de l'An chinois. Entre les deux, une humanité se dessine, agrippée à des croyances profanes et l'œil rivé sur un écran, attendant qu'un cheval gagne la course pour que la vie à jamais soit différente. D'ici là, il y a l'illusion, et les détails du quotidien observés avec soin.

Es beginnt mit einer Legende über eine von Buddha erschaffene Zeitleiter und endet mit den Feierlichkeiten des chinesischen Neujahrs. Dazwischen zeichnet sich eine Menschheit ab, die sich, das Auge an den Bildschirm geheftet, an profane Überzeugungen klammert und darauf wartet, dass ein Pferd das Rennen gewinnen und das Leben für immer verändern möge. Bis dahin gibt es die Illusion, sowie sorgfältig beobachtete Details des Alltags.

It begins with the legend of the Buddha creating a temporal scale, and ends during the Chinese New Year celebrations. Humanity takes form in between, hanging on to secular beliefs and with one eye glued to a screen, waiting for a horse to win the race and for life to change forever. Until then, there is illusion, and the carefully observed details of everyday life.

**EMILIE BUJÈS**

PAUL GUILHAUME

# ONE IN A MILLION

FRANCE | 2014 | 30' | ENGLISH

INTERNATIONAL PREMIERE

**PHOTOGRAPHY**

Paul Guilhaume

**SOUND**

Marion Papinot

**EDITING**

Suzanne Van Boxsom

**PRODUCTION**

Paul Guilhaume (La Fémis)

**FILMOGRAPHY**

2014 One in a Million (sf)

Sur les hauteurs de Los Angeles, Nathan rêve de Hollywood. Il a dix-huit ans et vit avec quinze autres aspirants acteurs dans une maison comptant quatre chambres. Dans un temps qui semble ralenti et sous une chaleur de plomb, un univers se laisse entrevoir, hétéroclite. Tandis qu'à l'horizon les incendies menacent, la caméra s'attarde sur des détails ainsi affranchis de la banalité.

In den Hügeln über Los Angeles träumt Nathan von Hollywood. Er ist achtzehn und lebt mit fünfzehn anderen angehenden Schauspielern in einem Haus mit vier Zimmern. Zeit, die langsam zu verstreichen scheint und sengende Hitze, die Einblicke schaffen in ein vielschichtiges Universum. Während am Horizont Brände drohen, fängt die Kamera Details ein, die dadurch von ihrer Banalität befreit werden.

In the hills of Los Angeles, Nathan dreams of Hollywood. He is 18 and lives with 15 other aspiring actors in a four-bedroom house. As though living at a slower pace because of the stifling heat, a universe allows a glimpse of itself, its diversity. While threatening fires loom on the horizon, the camera lingers on unfettered details of banality.

**EMILIE BUJÈS****CONTACT**Géraldine Amgar  
La Fémis  
+33 153412116  
festival@femis.fr**CONTACT**Géraldine Amgar  
La Fémis  
+33 153412116  
festival@femis.fr

KARIN BECKER, ALINE LÁSZLÓ, SILVIA WOLKAN

# PISTOLEROS

GERMANY | 2015 | 28' | SPANISH, ROMANIAN

WORLD PREMIERE

**PHOTOGRAPHY**

Aline László

**EDITING**

Miriam Märk

**MUSIC**

Sebastian Fillenberg

**PRODUCTION**Christoph Baumann (CHR  
Filmproduktion)**FILMOGRAPHY****Karin Becker**

2015 Pistoleros (sf)

2013 Living History (mlf)

2011 I no Longer Remember the  
Sound of His Voice (mlf)

2007 Box! (sf)

**Aline László**

2015 Pistoleros (sf)

**Silvia Wolkan**

2015 Pistoleros (sf)

**CONTACT**Christoph Baumann  
CHR Filmproduktion  
+49 1738338954  
baumann@chrfilmproduktion.de

Il était une fois dans l'Ouest, un endroit pas si lointain situé entre Murcia et Almeria. Là où Sergio Leone a tourné ses plus grands films, le paysage espagnol ressemble étrangement à l'Ouest américain. Le décor est aujourd'hui une ville fantôme frappée par la crise financière. Les figurants au chômage vont et viennent, désœuvrés. Comme dans un western existentiel réalisé par Monte Hellman.

Es war einmal im Westen ein nicht so ferner Ort zwischen Murcia und Almeria. Dort, wo die spanische Landschaft dem US-amerikanischen Westen fast gespenstisch ähnelt, hat Sergio Leone seine beliebtesten Filme gedreht. Die Kulisse wurde zu einer von der Finanzkrise schwer getroffenen Geisterstadt. Die arbeitslosen Statisten hängen untätig herum. Wie in einem existenziellen Western unter der Regie von Monte Hellman.

Once upon a time in the West, there was a not-so-far and distant place between Murcia and Almeria. There, where the Spanish landscape looks uncannily like the image of the American West, Sergio Leone shot his most beloved films. Today the set has become a ghost town hit hard by the financial crisis. Now the unemployed extras hang around idly. Like in an existential western directed by Monte Hellman.

**GIONA A. NAZZARO**

FILIPA PINTO

# POÇO DAS ALMAS

PORTUGAL | 2014 | 22' | NO DIALOGUE

**WELL OF SOULS**

INTERNATIONAL PREMIERE

**PHOTOGRAPHY**

Inês Nunes

**SOUND**

Francisco Costa

**EDITING**

Miguel Martins

**PRODUCTION**Bruno Corte-Real (Escola  
Superior de Teatro e Cinema)**FILMOGRAPHY**

2014 Well of Souls (sf)

**CONTACT**Bruno Corte-Real  
Escola Superior de Teatro e Cinema  
+351 915038332  
brncortereal@gmail.com

Dans un cimetière entouré de faune et de flore, un espace qui se nourrit des hommes et de la nature, on observe comment la vie et la mort s'entrelacent. Dans une photographie en noir et blanc, habitée et puissante, le spectateur suit des ouvriers dans leur quotidien, prenant soin de la terre, des tombes, de la transposition des os humains des cercueils aux ossuaires.

Auf einem von Fauna und Flora umgebenen Friedhof, einem Ort, der von Mensch und Natur lebt, sehen wir das Verschmelzen von Leben und Tod. In gespenstischen, meisterhaften Schwarz-Weiss-Bildern folgen wir Arbeitern, die ihren täglichen Aufgaben nachgehen, den Boden und die Gräber pflegen und menschliches Gebein von Särgen in Ossarien betten.

In a cemetery, surrounded by flora and fauna, in a space that lives of people and nature, we see how life and death merge. In a haunted and masterful black and white photography, we follow the workers who perform their everyday tasks, opening and closing the gates, taking care of the land, of the graves, of the transposition of human bones from coffins to ossuaries.

**PAOLO MORETTI**



NINA WIESNAGROTZKI

# SANSUI, LANDSCHAFT

JAPAN, GERMANY | 2014 | 27' | ENGLISH, GERMAN

**SANSUI, LANDSCAPE**

INTERNATIONAL PREMIERE

SALOMÉ ZIEHLI

# SEHENSWÜRDIGKEITEN

SWITZERLAND | 2015 | 18' | GERMAN

**THINGS TO SEE**

WORLD PREMIERE



Tout n'est que surprise et poésie dans ce film ingénieux et délicat, ne proposant rien de moins qu'une réflexion sur «la signification des montagnes». La réalisatrice s'appuie sur des pensées intimes, autant que sur la pop culture (les mangas, Heidi, Godzilla) et l'actualité (Fukushima). Un questionnement sensuel sur l'identité culturelle qui n'aurait pas déplu à un certain Chris Marker...

Ein einfallsreicher, zarter Film voller überraschender Momente und Poesie, der nichts weniger als ein Nachdenken «über die Bedeutung der Berge» anstößt. Dabei stützt sich die Regisseurin sowohl auf intime Gedanken als auch auf die Popkultur (Mangas, Heidi, Godzilla) und das Zeitgeschehen (Fukushima). Ein sinnliches Hinterfragen der kulturellen Identität, die auch einem gewissen Chris Marker gefallen hätte ...

This ingenious and delicate film is full of surprise and poetry, offering nothing less than a reflection on the "the significance of mountains". The director blends intimate thoughts with pop culture (manga, Heidi, Godzilla) and current events (Fukushima). A sensual questioning of cultural identity which would not have displeased a certain Chris Marker...

**PAMELA PIANEZZA**

Mêlant les souvenirs d'une ancienne sprinteuse de la RDA, Ines Geipel, recordwoman du relais (4x100 m) en 1984, et des vues des rues de Leipzig, Salomé Ziehli explore le sentiment que l'on nomme 'Ostalgie', la nostalgie de l'ancienne Allemagne de l'Est. Ainsi le film étudie la transformation de l'espace urbain post-socialiste allemand. Une histoire de fantômes ou une hallucination collective.

Salomé Ziehli verknüpft Erinnerungen der DDR-Sprinterin Ines Geipel, die 1984 den Rekord im 4x100 m Staffellauf brach, mit Strassenbildern aus Leipzig, und geht dem als «Ostalgie» bekannten Gefühl auf den Grund. Gleichermassen erforscht der Film den Wandel des post-sozialistischen Raums in Deutschland. Eine bewegende Geistergeschichte oder kollektive Halluzination.

Weaving together the memories of former GDR sprinter Ines Geipel, who broke the record for relay (4x100 m) in 1984, and street views of Leipzig, Salomé Ziehli explores the feeling known as "Ostalgie", i.e. the longing for the former eastern Germany. Thus, the film studies the transformation of the German urban post-socialist space. A haunting ghost story or a collective hallucination.

**GIONA A. NAZZARO****PHOTOGRAPHY**

Nina Wiesnagrotzki

**SOUND**

Pablo Paolo Kilian

**EDITING**

Nina Wiesnagrotzki

**PRODUCTION**

Marie Sorgenfrei (University of Fine Arts of Hamburg)

**FILMOGRAPHY**

2014 Sansui, Landscape (sf)  
2012 Comparing Now And Then (sf)

**PHOTOGRAPHY**

Salomé Ziehli

**SOUND**

Salomé Ziehli, Dominique Fabre

**EDITING**

Salomé Ziehli

**PRODUCTION**

Salomé Ziehli

**FILMOGRAPHY**

2015 Things to See (sf)

**CONTACT**

Nina Wiesnagrotzki  
+49 15126368373  
nina.wiesnagrotzki@gmail.com

**CONTACT**

Salomé Ziehli  
+41 78 661 23 30  
salome.ziehli@live.fr

REETTA HUHTANEN

**TALOUSENNUSTAJAT**

FINLAND | 2015 | 23' | FINNISH

**ECONOMIC FORECASTERS**

WORLD PREMIERE

**PHOTOGRAPHY**

Aarne Tapola

**SOUND**

Tiia Vestola

**EDITING**

Vaara Heikki-Pekka

**MUSIC**

Juho Nurmela, Olli Kari

**PRODUCTION**Reetta Huhtanen, Matti Kajander,  
Aarne Tapola (Aalto University/  
Elo Film School Helsinki)**FILMOGRAPHY**2015 Economic Forecasters (sf)  
2009 The Coffee Break (sf)  
2008 Waiting (sf)**CONTACT**Saara Toivanen  
Film Festival Office / Aalto University /  
Elo Film School Helsinki  
+358 503317754  
saara.toivanen@aalto.fi  
www.elo.aalto.fi/en

L'économie est comme une créature surnaturelle ou une force de la nature. Deux prévisionnistes atypiques tentent de prédire les futures tendances de ces étranges forces du marché. L'astrologue Seppo prédit les événements à partir d'observations du ciel, tandis que Voitto propose une hotline prédisant l'économie pour 1,67 euro/min. Une vision sérieusement amusante de l'univers mystérieux de l'économie.

Die Wirtschaft gleicht einem übernatürlichen Wesen, einer Naturgewalt. Zwei atypische Prognostiker versuchen, das Wirken dieser Marktkräfte vorherzusagen. Der Astrologe Seppo stützt sich bei der Vorhersage der wirtschaftlichen Ereignisse auf die Beobachtung des Himmels, Voitto wiederum betreibt zum Preis von 1,67 Euro/Min. eine Hotline für Wirtschaftsvorhersagen. Eine ernsthaft komische Vision der geheimnisvollen Welt der Wirtschaft.

Economy is like a supernatural creature or a force of nature. Two atypical economic forecasters try to predict the upcoming movements of these mysterious market forces. Whereas the astrologist, Seppo, predicts the economic events from celestial observations, Voitto has a telephone-hotline for forecasting market economy, 1,67 euro/min. A seriously funny vision on the mysterious world of economics.

**PAOLO MORETTI**

ROBIN MOGNETTI

**TOTALLY LIES**

SWITZERLAND | 2015 | 11' | ENGLISH, FRENCH

WORLD PREMIERE

**PHOTOGRAPHY**

Robin Mognetti

**SOUND**

Robin Mognetti

**EDITING**

Robin Mognetti

**PRODUCTION**

Jean Perret (HEAD)

**FILMOGRAPHY**2015 Totally Lies (sf)  
2015 Your Worst Nightmare (sf)  
2014 The End of Days (sf)  
2014 Cut-Up (sf)  
2013 Nastinka (sf)**CONTACT**Maëlle Camus  
HEAD – Haute École d'Art et de Design Genève  
Département Cinéma/Cinéma du Réel  
+41 223885100  
maelle-azur.camus@hesge.ch  
head.hesge.ch

Dans une voiture, trois filles parlent d'un homme qui semble attirer l'une d'entre elles et s'avère être un ancien Hell's Angel. Elles se retrouvent par la suite sur Skype et tout prend une autre tournure; digiféministes, politiquement engagées, leurs revendications semblent s'autodissoudre sur la toile. Inspiré et résolument contemporain, un film ancré dans un usage d'internet dispersé et pluriel.

Drei Mädchen sprechen in einem Auto über einen Mann, ehemaliger Hell's Angel, zu dem sich eine der drei hingezogen fühlt. Später kommen sie auf Skype zusammen, wo alles eine andere Wendung nimmt: die Forderungen der politisch engagierten Cyberfeministinnen scheinen sich im Netz aufzulösen. Ein inspirierter und zutiefst moderner Film, der in einem für immer unvollendeten und mehrheitlichen Gebrauch des Internet verankert ist.

Three girls in a car are talking about a man to whom one of them seems to be attracted and who appears to be a former Hell's Angel. They meet later on Skype and everything takes a different direction; politically committed digi-feminists, their demands seem to dissolve on the web. Inspired and resolutely contemporary, a film anchored in an ever ongoing and pluralist use of the Internet.

**EMILIE BUJÈS**



# visions sud est

Swiss production fund

Le fonds suisse visions sud est soutient des productions de films longs métrages en provenance d'Afrique, d'Asie et d'Amérique latine.

En 2015, visions sud est s'associe au **Focus Géorgie** de Visions du Réel et soutient le meilleur projet présenté.

**visions est**  
**sud**

Fonds suisse  
d'aide à la production



Schweizerische Eidgenossenschaft  
Confédération suisse  
Confederazione Svizzera  
Confederaziun svizra

Direction du développement  
et de la coopération DDC

La DDC soutient visions sud est et Visions du Réel pour  
la promotion des cinéastes du Sud et de l'Est

LES FILMS DE LA SECTION GRAND ANGLE VISENT À FAIRE VOYAGER LE PUBLIC. ILS SONT PRÉSENTÉS EN PREMIÈRE MONDIALE OU ONT ÉTÉ ACCLAMÉS DANS DES FESTIVALS PRESTIGIEUX. CES FILMS CONCOURENT POUR LE SESTERCE D'ARGENT PRIX DU PUBLIC VILLE DE NYON (CHF 10 000). LES FILMS SUISSES DE LA SECTION GRAND ANGLE CONCOURENT ÉGALEMENT POUR LE SESTERCE D'ARGENT SRG SSR (CHF 15 000) POUR LE MEILLEUR LONG MÉTRAGE SUISSE ET POUR LE PRIX DU JURY SSA/SUISSIMAGE (CHF 10 000) POUR LE LONG MÉTRAGE SUISSE LE PLUS INNOVANT. UNE SÉLECTION DE FILMS DE LA SECTION EST ÉGALEMENT EN LICE POUR LE PRIX BUYENS-CHAGOLL (CHF 5000) QUI RÉCOMPENSE UNE ŒUVRE À DIMENSION HUMANISTE ÉCLAIRANT DES RÉCITS QUI DÉVELOPPENT DES VALEURS DONNANT SENS À L'AVENIR DES ÊTRES HUMAINS.

DIE FILME DER SEKTION GRAND ANGLE NEHMEN DAS PUBLIKUM MIT AUF REISEN. ALLE FILME SIND ENTWEDER WELTPREMIEREN ODER WURDEN AUF RENOMMIERTEN FESTIVALS BEGEISTERT AUFGENOMMEN. DIESE FILME SIND IM RENNEN FÜR DEN SESTERCE D'ARGENT PRIX DU PUBLIC VILLE DE NYON (CHF 10 000). DIE SCHWEIZER FILME DER SEKTION GRAND ANGLE KÄMPFEN EBENFALLS UM DEN SESTERCE D'ARGENT SRG SSR (CHF 15 000) FÜR DEN BESTEN SCHWEIZER FILM UND DEN PREIS DER JURY SSA/SUISSIMAGE FÜR DEN INNOVATIVSTEN SCHWEIZER FILM (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.

THE FILMS IN THE GRAND ANGLE SECTION AIM TO TAKE THE AUDIENCE ON A JOURNEY. THEY ARE SCREENED AS WORLD PREMIÈRES OR HAVE BEEN ACCLAIMED AT PRESTIGIOUS FESTIVALS. THESE FILMS ARE ELIGIBLE FOR THE SESTERCE D'ARGENT PRIX DU PUBLIC VILLE DE NYON (CHF 10 000). FURTHERMORE, THE SWISS FILMS OF THE SECTION GRAND ANGLE ARE ELIGIBLE FOR THE SESTERCE D'ARGENT SRG SSR (CHF 15,000) FOR THE BEST SWISS FEATURE FILM AND THE SPECIAL PRIZE OF THE JURY SSA/SUISSIMAGE (CHF 10,000) FOR THE MOST INNOVATIVE SWISS FEATURE FILM. A SELECTION OF FILMS OF THIS SECTION IS ALSO ELIGIBLE FOR THE BUYENS-CHAGOLL PRIZE (CHF 5,000) FOR A WORK OF HUMANIST DIMENSION FOCUSING ON STORIES DEVELOPING VALUES THAT CONFER MEANING TO THE FUTURE OF MANKIND.

**GRAND ANGLE**



NICOLAS STEINER

# ABOVE AND BELOW

SWITZERLAND, GERMANY | 2015 | 118' | ENGLISH  
 SWISS PREMIÈRE



## PHOTOGRAPHY

Markus Nestroy

## SOUND

Tobias Koch, Bertin Molz

## EDITING

Kaya Inan

## MUSIC

Jan Miserre, John Gürtler

## PRODUCTION

Brigitte Hofer, Cornelia Seidler  
 (maximage GmbH),  
 Helge Albers (Flying Moon)

## FILMOGRAPHY

2015 Above and Below  
 2014 Eiskarl (sf)  
 2011 Kampf der Königinnen  
 2009 Blitz und Donner (mlf)  
 2009 Ich bin's Helmut (sf)  
 2008 Schwitze (sf)  
 2006 Snatch & Kittie – Love Is  
 In The Air (sf)

Etats-Unis, aujourd'hui. Qu'ils soient dans les canaux souterrains d'une ville, dans la solitude du désert ou en simulation d'un voyage sur Mars, des hommes et des femmes essaient de survivre, entre malheurs prolongés et rêves d'un ailleurs, réel ou imaginaire. Une atmosphère post-apocalyptique, à la manière des premiers romans de J.G. Ballard, envahit les images du deuxième film de Nicolas Steiner, qui s'était déjà fait remarquer à Nyon avec son premier long métrage *Kampf der Königinnen*. Avec *Above and Below* il affirme sa virtuosité technique ainsi que son talent visionnaire. Ici, comme dans son film précédent, on se retrouve face à une forme de cinéma plus proche de la fiction que du documentaire. On le voit à travers les trois situations qui composent le récit, cadrées par une caméra toujours placée au bon endroit et mises en relation de manière fluide par des montages parallèles. On le sent dans la réelle empathie établie avec les personnages. On le capte dans la respiration des images. Voici la confirmation d'un cinéaste surprenant.

USA, heute. In den unterirdischen Kanälen der Stadt, in der Einsamkeit der Wüste oder bei der Simulation einer Reise auf den Mars versuchen Männer und Frauen zwischen anhaltendem Unglück und Träumen von einem realen oder imaginären Anderswo zu überleben. Wie in den ersten Romanen J.G. Ballards sind die Bilder des zweiten Films von Nicolas Steiner, der in Nyon bereits mit *Kampf der Königinnen* aufgefallen war, in eine postapokalyptische Atmosphäre getaucht. Mit *Above and Below* bestätigt er seine technische Virtuosität und sein visionäres Talent. Wie auch in seinem vorherigen Film ist das Ergebnis der Fiktion näher als einem für das Fernsehen bestimmten Dokumentarfilm. Bezeichnend dafür sind die drei Situationen, die die Erzählung bilden und von einer Kamera gefilmt werden, die stets am richtigen Ort steht, sowie die fließenden, durch die Parallelmontage erreichten Übergänge. Man spürt es in der ehrlichen Empathie gegenüber den Figuren. Man bekommt es am Atmen der Bilder mit. Ein erstaunlicher Filmmacher zeigt erneut sein Gesicht.

The USA, today. Whether they are in the town's subterranean canals, alone in the desert or in a simulation of a journey to Mars, men and women try to survive between deep sadness and dreams of elsewhere, be it real or imaginary. A post-apocalyptic atmosphere, in the style of J.G. Ballard's first novels, runs through the images of this second film by Nicolas Steiner, who already made an impression at Nyon with his first feature-length film, *Kampf der Königinnen*. With *Above and Below*, he confirms his technical virtuosity as well as his visionary talent. Here, as in his previous film, we find ourselves before a cinematic device closer to fiction than to information documentaries intended for TV. We see it in the three situations that make up the story, framed by a camera that is always in the right place and put into a fairly fluid relation through parallel editing. We feel it in the real empathy established with the characters. We understand it in the breathing of the images. This is the confirmation of a surprising filmmaker.

## CONTACT

Brigitte Hofer  
 maximage GmbH  
 +41 442748866  
 bhofer@maximage.ch

LUCIANO BARISONE



SYLVAIN BIEGELEISEN

# AU CRÉPUSCULE D'UNE VIE

BELGIUM, ISRAEL | 2015 | 70' | FRENCH

**TWILIGHT OF A LIFE**

WORLD PREMIÈRE

Quand le médecin lui annonce que sa mère, âgée de 95 ans, n'en a plus que pour une poignée de semaines, Sylvain Biegeleisen lui rend visite chaque jour pour partager ses derniers instants. Contre toute attente, la vénérable dame « décide » de s'attarder un peu... Et le réalisateur de chroniquer un temps paradoxalement ouvert, plein d'incertitude et de mystère, celui du visage plein de vigueur de cette femme qui ne quitte plus le lit, et dont il habille le « crépuscule » avec des moments faits de conversations à bâtons rompus, d'humour, de chansons, de pommes de terres brûlées et de volutes qui s'échappent de sa cigarette quotidienne. *Au crépuscule d'une vie* cadre presque toujours en plans serrés le visage de la nonagénaire, montés en contre-point avec des extérieurs naturels parés du souffle et des couleurs de la vie qui continue, comme deux paysages qui se répondent et se nourrissent l'un de l'autre. Dans leur réclusion volontaire, Biegeleisen et sa mère construisent, ensemble, un film lumineux et pudique sur la tendresse comme jouvence possible et ferment d'une innocence chaque jour retrouvée.

Als der Arzt ihm mitteilt, dass seine 95-jährige Mutter nur noch wenige Wochen zu leben hat, entscheidet Sylvain Biegeleisen sie jeden Tag zu besuchen, um diese letzten Augenblicke mit ihr zu teilen. Entgegen aller Erwartung « beschliesst » die alte Dame, noch etwas länger zu bleiben. Also zeichnet der Regisseur die Chronik einer paradox offenen, von Ungewissheit und Mysterium geprägten Zeit auf, die sich auf dem energiegeladenen Gesicht der Frau widerspiegelt, die ihr Bett nicht mehr verlässt und deren « Dämmerung » er mit Gesprächen über dies und das, Humor, Liedern, angebrannten Kartoffeln und den Rauchkringeln ihrer täglichen Zigarette, auskleidet. Wie zwei Landschaften, die sich antworten und sich gegenseitig nähren, folgen auf die Nahaufnahmen der über Neunzigjährigen in *Twilight of a life* kontrapunktisch Bilder der farbigen Aussenwelt, wo das Leben weitergeht. Aus ihrer gewählten Abgeschiedenheit schaffen Biegeleisen und seine Mutter gemeinsam einen charmanten, leuchtenden Film über Zärtlichkeit als möglichen Jungbrunnen und Ferment einer jeden Tag wiedergefundenen Unschuld.

When the doctor tells him that his mother, who is 95, has only a few weeks left to live, Sylvain Biegeleisen visits her every day to share her last moments. Against all the odds, the venerable lady « decides » to hang around for a while... And the director decides to chronicle a time that is paradoxically open, full of uncertainty and mystery, that of the face full of vigour of this woman who no longer leaves her bed and whose « twilight » he dresses with moments consisting of casual conversations, humour, songs, burnt potatoes and wisps escaping from her daily cigarette. *Twilight of a life* frames the nonagenarian's face almost always in close-up, contrapuntally edited with natural exteriors laden with breath and the colours of the life that continues, like two landscapes that answer each other and feed from each other. In their voluntary reclusion, Biegeleisen and his mother build, together, a luminous and chaste film on tenderness as a possible source of youth and ferment of an innocence regained every day.

**PHOTOGRAPHY**

Sylvain Biegeleisen

**EDITING**

Joelle Alexis

**PRODUCTION**Gregory Zalcman, Alon Knol (Take Five),  
Sylvain Biegeleisen  
(Zen production)**FILMOGRAPHY**2015 *Twilight of a Life*  
2007 *La Dernière carte*  
2003 *Sentiments nus (mlf)***CONTACT**Catherine Le Clef  
Cat & Docs  
+33 144617748  
cat@catndocs.com.

EMMANUEL CHICON

JAMES MARCUS HANEY

# AUSTIN TO BOSTON

AUSTRALIA, UNITED KINGDOM, UNITED STATES | 2014 | 72' | ENGLISH  
SWISS PREMIÈRE



## PHOTOGRAPHY

James Marcus Haney,  
Ty Johnson, Cid Salcido

## SOUND

Barrie Pitt, Timothy Vannette

## EDITING

Kitty Green, Ty Johnson

## MUSIC

Ben Howard, The Staves,  
Bear's Den, Nathaniel Rateliff

## PRODUCTION

Ty Johnson (Sideshow Alley),  
Ben Lovett (Communion Music)

## FILMOGRAPHY

2014 Austin to Boston  
2014 No Cameras Allowed  
2010 Thin Distant Sea (sf)  
2009 Stains (sf)  
2007 Just. (sf)

«La route, c'est addictif» reconnaît Gill Landry, protagoniste et narrateur principal du film de James Marcus Haney, *Austin to Boston*, une traversée de 3000 km du continent nord-américain, dont l'idée est née au cours du festival texan... de musique et de cinéma South by Southwest. Soit, donc, quatre groupes versés dans la folk-music la plus actuelle: Ben Howard, songwriter britannique biberonné à Joni Mitchell, Van Morrison et Bob Dylan; deux autres 'bands' également anglais, The Staves, trio féminin originaire de Watford et Bear's Den, formé à Londres en 2012; ajoutez Nathaniel Rateliff, qui pousse sa folk fiévreuse depuis Denver, Colorado. Acoquinez-les avec deux autres pointures du genre: Landry, multi-instrumentiste qui a écumé les States et roulé sa bosse façon Kerouac jusqu'en Europe; enfin, Ben Lovett, musicien britannique (son groupe, Mumford & Sons, a remporté les Brit Awards en 2013) et producteur à ses heures. Mettez tout ce petit monde dans cinq combi-VW vintage pour une tournée de quinze jours dans les lieux les plus divers. Filmez, et servez bien chaud ce parfait road trip musical, qui rejoue les codes de l'errance «americana».

«Unterwegs zu sein kann süchtig machen», gibt Gill Landry, Protagonist und Hauptzähler in James Marcus Haney's Film *Austin to Boston*, zu. Die Idee für die 3000 km lange Durchquerung Nordamerikas entstand auf dem texanischen Musik- und Filmfestival South by Southwest. Man nehme vier Bands mit einem Hang zu moderner Folkmusik: Ben Howard, ein britischer Songwriter, der bereits zum Schoppen Joni Mitchell, Van Morrison und Bob Dylan hörte, das Frauentrio The Staves aus Watford und die 2012 in London gegründete Gruppe Bear's Den, sowie Nathaniel Rateliff, der in Denver (Colorado) fiebrigen Folk entstehen lässt. Und zwei weitere Größen des Genres: Den Multiinstrumentalisten Landry, der wie ein Kerouac die gesamten USA bereist und bis nach Europa gekommen ist, und Ben Lovett, britischer Musiker und Produzent (seine Band Mumford & Sons war 2013 Sieger bei den Brit Awards). Dann packe man die gesamte Truppe für eine zweiwöchige Tournee an die unterschiedlichsten Orte in vier alte VW-Bullis. Filmen und diesen perfekten musikalischen Road-Trip heiss servieren, der die Codes der Irrfahrt à la «Americana» aufgreift.

"The road is addictive" admits Gill Landry, protagonist and main narrator of James Marcus Haney's film, *Austin to Boston*, a 3,000-km journey across the North-American continent, the idea for which came about during the Texan music and film festival, South by Southwest. So, take four groups well versed in the most current folk-music: Ben Howard, British songwriter who was brought up on Joni Mitchell, Van Morrison and Bob Dylan; two other bands that are also English, The Staves, a female trio from Watford, and Bear's Den, formed in London in 2012. Add Nathaniel Rateliff, who flogs his feverish folk from Denver, Colorado. Team them up with two other big names from the genre: Landry, a multi-instrumentalist who has skimmed across the States and been on the road Kerouac-style all the way to Europe; and finally, Ben Lovett, British musician (his group, Mumford & Sons, won at the Brit Awards in 2013) and producer on the side. Put them all into five vintage VW campervans for a two-week tour through the most diverse places. Film, and make sure you serve this perfect musical road trip, which resets the codes of wandering "Americana", piping hot.

## CONTACT

Ben Bassauer  
Monoduo Films  
+49 1781876787  
ben@monoduo.net  
www.monoduo.net





JÖRG JUNGE, SUSANN WENTZLAFF

# BEING BRUNO BANANI

GERMANY | 2015 | 98' | GERMAN, ENGLISH, TONGA  
WORLD PREMIÈRE

Dans l'océan Pacifique, le Royaume de Tonga est en quête d'un athlète capable de représenter le pays aux Jeux Olympiques dans la discipline de la luge. Tandis que les deux entraîneurs allemands s'approprient le cadre paradisiaque, les premiers essais sur l'île engendrent des situations truculentes, telle une descente en luge (à roulettes) sur l'unique pente de l'île. Bruno Semi se voit sélectionné et part découvrir un univers aux antipodes du sien ; sous la neige d'Altenberg en Allemagne, il affronte pour la première fois la piste, tandis qu'est créée en parallèle l'Association de Luge de Course du Royaume de Tonga. De « Semi », Bruno devient alors « Banani », un nom qui s'avère par un heureux hasard être le même que celui d'une marque allemande de sous-vêtements masculins. S'il échoue pour la sélection aux JO de Vancouver, le sportif est désormais soutenu par l'enseigne germanique et poursuit ses efforts pour Sotchi. Derrière une histoire qui s'apparente de façon amusante à celle du film américain *Rasta Rocket* (1993) s'écrit une aventure insolite et réjouissante.

Das Königreich Tonga im Pazifik ist auf der Suche nach einem Athleten, der fähig ist, sein Land bei den Olympischen Spielen im Rennrodeln zu vertreten. Während die beiden deutschen Trainer die paradisiacale Umgebung entdecken, finden auf der Insel die ersten Versuche statt, die zu unvergessenen Situationen führen, etwa die erste Abfahrt auf dem Rodel (mit Rollen) am einzigen Abhang der Insel. Bruno Semi wird ausgewählt und bricht auf zur Entdeckung einer Welt an den Antipoden: Im Schnee von Altenberg (Deutschland) ist er zum ersten Mal mit einer Piste konfrontiert, gleichzeitig wird der Rennrodelverein des Königreichs Tonga gegründet. Aus Bruno Semi wird Bruno Banani und somit ein Name, den durch einen glücklichen Zufall auch eine deutsche Unterwäschemarke trägt. Obgleich die Qualifikation für die Olympischen Spiele in Vancouver nicht gelingt, wird der Sportler nun von der deutschen Marke gesponsert und trainiert weiter für Sotchi. Hinter der Geschichte, die amüsante Parallelen zu dem amerikanischen Film *Cool Runnings – Dabei sein ist alles* (1993) aufweist, spielt sich ein einzigartiges und erfrischendes Abenteuer ab.

In the Pacific Ocean, the Kingdom of Tonga is seeking an athlete capable of representing the country in the luge discipline at the Olympic Games. While two German trainers make themselves at home in a paradisiacal setting, the first trials on the island give rise to some colourful situations, such as a descent on a luge (on wheels) on the island's only slope. Bruno Semi is selected and sets off to discover a world that is the very opposite of his own; under the snow of Altenberg in Germany, he faces the track for the first time, whilst the Kingdom of Tonga Association of Luge Racing is created in parallel. From "Semi", Bruno now becomes "Banani", a name which turns out, by a happy coincidence, to be the same as a German male underwear brand. Although he fails to be selected for the Vancouver OG, the athlete is now supported by the German company and continues his efforts for Sotchi. Behind a story which, amusingly, resembles that of the American film *Cool Runnings* (1993), a peculiar and joyful adventure is written.

**PHOTOGRAPHY**  
Jörg Junge

**SOUND**  
Christian Carl

**EDITING**  
Henrik Fehse

**MUSIC**  
Tobias Fiedler

**PRODUCTION**  
Jörg Junge, Susann Wentzlaff  
(Mediaheadz)

**FILMOGRAPHY**  
Jörg Junge  
2014 Being Bruno Banani

**Susann Wentzlaff**  
2014 Being Bruno Banani

**CONTACT**  
Jörg Junge  
Mediaheadz  
+49 1636261608  
info@mediaheadz.de

TURI FINOCCHIARO, NATHALIE ROSSETTI

# CHŒURS EN EXIL

BELGIUM, POLAND, FRANCE | 2015 | 72' | ENGLISH, TURKISH,  
ARMENIAN, ITALIAN, POLISH**SINGING IN EXILE**

WORLD PREMIÈRE

**PHOTOGRAPHY**Raphael Van Sitteren,  
Maël G. Lagadec**SOUND**

Origan Cannella

**EDITING**

Rudi Maerten

**PRODUCTION**Turi Finocchiaro (Borak Films),  
Aleksandra Wojtaszek  
(TouchFILMS),  
Valérie Dupin (Les Productions  
du Lagon)**FILMOGRAPHY****Turi Finocchiaro**2015 Singing in Exile  
2008 Against Blood Justice (mlf)  
2005 Yiddish Soul & Concert  
Yiddish Soul (mlf)**Nathalie Rossetti**2015 Singing in Exile  
2014 The Fabulous Story of  
Sevgi and Andon (mlf)  
2014 Cricou and His Art of  
Smiling (sf)  
2009 Beyond the Ring (mlf)  
2009 Open Sky (mlf)  
2008 Against Blood Justice (mlf)  
2005 Yiddish Soul & Concert  
Yiddish Soul (mlf)  
2002 Noari (sf)**CONTACT**Turi Finocchiaro  
Borak Films  
+32 495 685 643  
borakfilms@gmail.com  
www.borakfilms.com

Afin de transmettre leur patrimoine ancestral et menacé, Aram et Virginia, couple arménien issu de la diaspora, emmènent une troupe de jeunes acteurs européens du Wrocław Grotowski Institute lors d'un voyage initiatique vers les lieux de naissance de leur art. En chemin, les questions des acteurs redonnent vie à la grande richesse d'une culture anéantie, dans laquelle la chanson devient un langage de création et un principe de partage. Un véritable souffle de vie. Grâce à la musique et aux chansons, les réalisateurs permettent une rencontre entre deux mondes éloignés, le chant liturgique traditionnel arménien et le théâtre moderne. A travers le retour aux sources de cette forme d'art menacée, le film tente de trouver un moyen d'entamer le processus de guérison. Après des décennies de déni et de mensonges, l'heure est venue de faire face à la vérité. Car seule cette vérité permet de libérer les individus. A l'occasion du 100<sup>e</sup> anniversaire du génocide arménien, *Chœurs en exil* fait revivre les innombrables tragédies du XIX<sup>e</sup> siècle tout en inspirant changement et espoir.

Um das überlieferte, gefährdete Erbe weiterzugeben, nehmen Aram und Virginia, ein armenisches Paar aus der Diaspora, eine Truppe junger Schauspieler aus dem Wrocław Grotowski Institute mit auf eine Reise an die Orte, an denen ihre Kunst entstand. Auf dem Weg dahin bringen die Fragen der Schauspieler den Reichtum einer ausgelöschten Kultur zurück, wo Singen eine Sprache des künstlerischen Schöpfungsprozesses und ein Prinzip des Teilens ist. Eine wahre Ode an das Leben. Anhand der Musik und der Lieder beschwören die Regisseure die Begegnung zwischen zwei entfernten Welten herauf: der traditionelle armenische liturgische Gesang und das moderne Performance-Theater. Mit der Reise zur Quelle dieser gefährdeten Kunstform versucht der Film darüber hinaus, einen Weg zur Einleitung des Heilungsprozesses zu finden. Nach Jahrzehnten der Verleugnung und Lüge ist nun die Zeit gekommen, der Wahrheit ins Gesicht zu sehen. Denn nur die Wahrheit kann Menschen frei machen. Nun, da sich der Völkermord an den Armeniern zum 100. Mal jährt, erinnert *Singing in Exile* nicht nur an eine der unsäglichen Tragödien des 20. Jahrhunderts, der Film öffnet auch den Weg zu Veränderung und Hoffnung.

In order to pass on their ancestral and endangered heritage, Aram and Virginia, an Armenian couple from the diaspora, take a troupe of young European actors of the Wrocław Grotowski Institute on an initiatory journey to the places where their art was born. On the way, the questions of the actors revive the great wealth of a wiped-out culture where singing becomes a language of creation and a principle of sharing. A true breath of life. Through the music and the songs, the directors conjure an encounter between two distant worlds: the traditional liturgical Armenian chant and the modern performance theatre. In addition, through the journey to the source itself of this endangered art form, the film tries to find a way to begin the process of healing. After decades of denial and lies, the time has come to finally face the truth. Because only the truth sets people free. On the occasion of the 100th anniversary of the Armenian genocide, *Singing in Exile* relives not only one of the unspeakable tragedies of the 20<sup>th</sup> century but opens also up to change and hope.



STEPHAN BERGMANN

# DIE LETZTEN GIGOLOS

GERMANY | 2014 | 85' | GERMAN

**THE LAST GIGOLOS**

INTERNATIONAL PREMIÈRE

Charme, un jour, charmeur toujours... Les deux gentlemen allemands qui nous sont présentés ont connu leur heure de gloire auprès de la gente féminine. Toujours tirés à quatre épingles, il faut dire qu'ils maîtrisent au détail près les codes de la séduction, de l'art d'assortir sa cravate à l'humeur du moment, à celui de s'aérer discrètement les aisselles après une danse trop endiablée. A l'heure où d'aucuns envisageraient une retraite paisible en charentaises, eux continuent de faire valser les jolies filles. Leur profession: «entertainers» au service des vacancières (et des compagnies maritimes qui les emploient). Leur spécialisation: les sexagénaires célibataires aux portefeuilles suffisamment bien garnis pour se payer une croisière de luxe. Dans cette expédition pleine d'humour, Stephan Bergmann trouve le juste équilibre entre moments drôles et mélancoliques. Son portrait de femmes en quête d'amour, d'aventures ou d'un regain de confiance en elles, acceptant leur âge mais pas la solitude qui va parfois de paire, est aussi irrésistible que touchant.

Einmal Charme, immer Charme... Die beiden deutschen Gentlemen hatten ihre Sternstunden beim anderen Geschlecht. Immer noch tadellos herausgeputzt, beherrschen sie das Spiel der Verführung und die Kunst, die Kravatte der Laune des Augenblicks anzupassen und sich nach einem zu wilden Tanz diskret die Achseln zu lüften. Wo sich nicht wenige einen ruhigen Lebensabend gönnen würden, führen sie weiter die hübschen Mädchen auf die Tanzfläche. Ihr Beruf: «Entertainer» im Dienst der Urlauberinnen (und der Schifffahrtsunternehmen, die sie beschäftigen). Ihr Fachgebiet: Singles in den Sechzigern mit ausreichend gut gefülltem Geldbeutel für eine Luxuskreuzfahrt. Eine humorvolle Expedition, auf der Stephan Bergmann die Mitte zwischen lustigen und melancholischen Momenten findet. Sein Porträt von Frauen, die sich nach Zuneigung, Abenteuer oder einem Wiedererwachen ihres Selbstvertrauens sehnen und die ihr Alter, nicht aber ihre Einsamkeit akzeptieren, ist so unwiderstehlich wie rührend.

“Once a ladies' man, always a ladies' man...”. The two German gentlemen we are introduced to have had their heyday with the fairer sex. Still dressed to the nines, they master the art of seduction down to the smallest detail, you have to admit: from the knack of matching your tie to the mood of the moment, to discreetly cooling your armpits after an overly energetic dance. At a time when neither of them could imagine a peaceful retirement in carpet slippers, they continue to take pretty girls dancing. Their profession: “entertainers” at the service of holiday makers (and the cruise companies who employ them). Their speciality: the sixty-year-old singles with sufficiently well garnished bank accounts to pay for a luxury cruise. In this entertaining outing, Stephan Bergmann finds the right balance between funny and melancholic moments. His portrait of women looking for love, adventure or regaining their self-confidence, and accepting their age but not necessarily the solitude that can come with it, is as irresistible as it is touching.

**PHOTOGRAPHY**

Janis Mazuch

**EDITING**Martin Kayser Landwehr,  
Gesa Marten**MUSIC**

Bernd Friedmann

**PRODUCTION**Melanie Andernach (Made in  
Germany Filmproduktion)**FILMOGRAPHY**

2014 The Last Gigolos  
2012 No Quick Fix (sf)  
2010 Wir sind in die Welt  
gevögelt und können nicht  
fliegen. Der dichter Werner  
Schwab (mlf)  
2010 Zeche Is Nich (mlf)  
2008 The Girl In The Third Row  
(sf)

**CONTACT**

Anja Dzierzk  
Rise And Shine World Sales  
+49 3047372980  
anja.dzierzk@riseandshine-berlin.de  
www.riseandshine-berlin.com

RAMON GIELING

# ERBARMEN DICH: MATTHÄUS PASSION STORIES

NETHERLANDS | 2014 | 99' | DUTCH

SWISS PREMIÈRE

**PHOTOGRAPHY**

Goert Giltay

**SOUND**

Wouter Veldhuis, Marc Lizier

**EDITING**

Barbara Hin

**PRODUCTION**

Janneke Doolaard (KeyDocs)

**SELECTED FILMOGRAPHY**

- 2014 *Erbarme Dich: Matthew Passion stories*
- 2014 *Home*
- 2014 *De onderkoning* (mlf)
- 2014 *Memories of a Sad Dawn* (mlf)
- 2012 *Blind Fortuyn*
- 2011 *About Canto*
- 2009 *Linksbuiten* (mlf)
- 2009 *Tramontana*
- 2008 *19 DIAS y 500 NOCHES*
- 2006 *De tuin der afwezigen* (mlf)
- 2005 *Geluk* (sf)
- 2004 *En un momento dado*
- 2002 *Film voor Salvador* (mlf)
- 2002 *Welcome to the Hadassah Hospital* (mlf)
- 2001 *Anac. Inc.* (sf)
- 2000 *De gevangenen van Bunuel*
- 2000 *Abels laatste actie*
- 1999 *Voor en tegen* (sf)
- 1998 *Ongenade* (mlf)
- 1997 *De toekomst is over een uur*
- 1997 *Leven met je ogen* (mlf)
- 1996 *Off mineur*
- 1996 *Detail unwound*
- 1994 *Vaders en zonen* (sf)

**CONTACT**

Hannah Horner  
 Doc & Film International  
 +33 142778965  
 h.horner@docandfilm.com

A l'aide d'atmosphères visuellement saisissantes, ce film construit un récit labyrinthique dans lequel des protagonistes tels que Peter Sellars, Emio Greco, Simon Halsey et le peintre Rinke Nijburg décrivent leur relation particulière à la musique de Bach. Le Bach Choir & Orchestra de Pieter Jan Leusink interprète la partition devant un public de sans-abri.

A travers l'aria *Erbarme Dich* tiré de *La Passion selon saint Matthieu* de Bach, Ramón Gieling compose un flux de conscience visionnaire et homogène, qui reflète la profondeur et la complexité du chef d'œuvre de Bach. Une expérience totalement captivante qui se concentre à la fois sur la musique et sur les effets qu'elle produit. Tandis que le Christ dans *La Passion* de Bach offre une image universelle de la souffrance humaine, le film de Gieling examine avec profondeur l'universalité évoquée par la musique du compositeur. Sans nul doute l'un des plus grands films musicaux de l'année.

Optisch beeindruckende Atmosphären und eine verworrene Erzählung, in der Menschen wie Peter Sellars, Emio Greco, Simon Halsey und der Maler Rinke Nijburg von ihrer besonderen Beziehung zur Musik von Bach erzählen, während Pieter Jan Leusink's Bach Choir & Orchestra für die musikalische Untermalung sorgt und eine Gruppe Obdachloser in die Rolle des Publikums schlüpft.

Mit Bachs Arie *Erbarme Dich* aus der *Matthäus-Passion* komponiert Ramón Gieling einen visionären und nahtlosen Bewusstseinsstrom, der die Tiefe und die Komplexität von Bachs Meisterwerk widerspiegelt. Ein Erlebnis, das alle Sinne anregt und den Fokus auf die Musik und ihr Erleben richtet. Der Christus in Bachs Passion verkörpert ein universelles Bild des menschlichen Leidens und Gieling's Film stellt eine weitgefassete Untersuchung der Universalität an, die von Bachs Musik heraufbeschworen wird. Unbestritten einer der bedeutendsten Musikfilme des Jahres.

With visually striking atmospheres this film builds a labyrinthine narrative in which such people as Peter Sellars, Emio Greco, Simon Halsey and painter Rinke Nijburg relate their special relationship with the music of Bach. Pieter Jan Leusink's Bach Choir & Orchestra provide the score while a group of homeless people are in the audience. Through Bach's aria *Erbarme Dich* from the *St Matthew Passion*, Ramón Gieling composes a visionary and seamless stream-of-consciousness, which mirrors the depth and complexity of Bach's masterpiece. A completely immersive experience which focuses both on the music and on the experience of it. The Christ in Bach's passion provides a universal image of human suffering and Gieling's film widely investigates the universality evoked by Bach's music. To be counted undoubtedly among the major music-related films of the year.



GUYLAINE MAROIST, ERIC RUEL

# GOD SAVE JUSTIN TRUDEAU

CANADA | 2014 | 90' | ENGLISH, FRENCH  
INTERNATIONAL PREMIÈRE

Justin Trudeau, fils du célèbre ancien Premier ministre canadien Pierre Trudeau, a grandi au 24, promenade Sussex à Ottawa et bénéficié d'une enfance aussi privilégiée que largement surmédiatisée – comme en témoigne l'abondance d'images d'archives. Désormais engagé dans le Parti libéral, il entreprend de participer à un combat de boxe avec un jeune Sénateur du Parti conservateur. Autrefois à la tête de la politique québécoise, le Parti libéral souffre aujourd'hui d'un large déficit de popularité ; avec ce match « caritatif », Trudeau aspire à influencer cette situation, ainsi évidemment qu'à prouver sa propre valeur. Transformée en ring de façon littérale, l'arène politique se met ainsi en scène dans un spectacle qui se retrouve au cœur de l'attention des médias ; un événement qui parfois évoque, au regard des préparatifs qui le jalonnent, un dispositif digne de la télé-réalité. Examinant le processus et ses enjeux communicationnels, c'est un portrait de la politique d'un pays que brosse ce film improbable et réjouissant, qui pour ce faire a recours à un montage ménageant la tension requise...

Justin Trudeau, der Sohn des berühmten ehemaligen kanadischen Premiers Pierre Trudeau, ist in der Nummer 24 Promenade Sussex in Ottawa aufgewachsen und genoss eine privilegierte und ebenfalls übermediatisierte Kindheit, wovon die Fülle der Archivbilder zeugt. Der inzwischen bei den Liberalen engagierte Mann bereitet sich auf einen Boxkampf mit einem jungen Senator der Konservativen vor. Der Partei der Liberalen, die einst die Quebecer Politik bestimmte, fehlt es heute massiv an Zuspruch: Mit diesem « karitativen » Kampf hofft Trudeau, die Situation umkehren zu können und natürlich seinen eigenen Wert unter Beweis zu stellen. Die buchstäblich in einen Ring umgewandelte politische Arena inszeniert sich in einem Schauspiel, das die ganze Aufmerksamkeit der Medien hat und angesichts der Vorbereitungen stark an eine Realityshow erinnert. Dieser unwahrscheinliche und erfrischende Film untersucht die Prozesse und ihre Auswirkungen auf die Kommunikation und zeichnet mithilfe einer Montage, die die nötige Spannung wahr, das Porträt der Politik eines Landes.

Justin Trudeau, son of the famous former Canadian Prime Minister Pierre Trudeau, grew up at 24 Sussex Drive in Ottawa and enjoyed a childhood that was as privileged as it was largely hyped-up – as can be seen in many archive images. Now committed to the Liberal Party, he sets out to take part in a boxing match with a young Conservative Party Senator. Once at the head of Quebec politics, the Liberal Party is now suffering a huge popularity deficit; with this “charity” match, Trudeau hopes to influence this situation, obviously as well as proving his own value. Literally transformed into a ring, the political arena is thus staged in a show that finds itself at the centre of media attention; an event that, in view of the preparations that mark it, sometimes calls to mind an undertaking worthy of a TV reality show. Examining the process and its communicational stakes, this improbable and gratifying film, whose use of editing handles the necessary tension, sketches a portrait of a country's politics...

## PHOTOGRAPHY

Eric Ruel, Jean-François Perreault

## SOUND

François Lacasse, Eric Ruel

## EDITING

Eric Ruel

## PRODUCTION

Eric Ruel, Guylaine Maroist  
(Productions de La Ruelle)

## FILMOGRAPHY

### Guylaine Maroist

2014 God Save Justin Trudeau  
2013 Disunited States of Canada  
2012 Gentilly or Not To Be  
2007 Time Bombs (mlf)  
2005 Green Xmas (mlf)  
2003 Singing to Drown Out The Sea (mlf)

### Eric Ruel

2014 God Save Justin Trudeau  
2013 Disunited States of Canada  
2012 Gentilly or Not To Be  
2007 Time Bombs (mlf)  
2005 Green Xmas (mlf)  
2003 Singing to Drown Out The Sea (mlf)

## CONTACT

Eric Ruel  
Productions de La Ruelle  
+1 5148990449  
eric@productionsdelaruelle.com  
www.productionsdelaruelle.com

ANNA ROUSSILLON

# JE SUIS LE PEUPLE

FRANCE | 2014 | 112' | ARABIC

**I AM THE PEOPLE**

SWISS PREMIÈRE

**PHOTOGRAPHY**

Anna Roussillon

**EDITING**Saskia Berthod, Chantal Piquet,  
Jean-Charles Bastion,  
Térence Meunier**PRODUCTION**Malik Menaï (Narratio films),  
Karim Aitouna, Thomas Micoulet  
(hautlesmains productions)**FILMOGRAPHY**2014 Je suis le peuple  
2008 Le Regard du dromadaire  
(sf)  
2007 Portrait(s) en ton absence  
(sf)**CONTACT**Thomas Micoulet  
Hautlesmains Productions  
+33 663734437  
thomas@hautlesmainsproductions.fr  
www.hautlesmainsproductions.fr

De la révolution égyptienne de 2011, les images qui ont le plus voyagé ont surtout été prises place Tahrir, au cœur de la capitale. Anna Roussillon, réalisatrice française ayant grandi au Caire, a posé sa caméra à des kilomètres de là, dans un village de la vallée de Louxor, suivant dans son quotidien un sage paysan à l'humour irrésistible, Farraj. A contre courant de l'urgence ambiante, la cinéaste prend le temps d'observer et de nouer une relation de confiance avec ses protagonistes, qu'elle commence à filmer avant le soulèvement et qu'elle filmera encore une fois la situation stabilisée. Farraj et les siens sont tout aussi égyptiens que les manifestants de Tahrir et l'onde de choc que constitue la fin du régime Moubarak les touche évidemment. Mais comment vit-on, à distance et dans le calme, une révolution faite d'affrontements et qui pour l'instant ne se traduit que par le tarissement des rentrées financières liées au tourisme? A distance géographique de l'épicentre, Anna Roussillon n'en est pas moins au cœur de son sujet: les implications d'un changement politique durable.

Von der ägyptischen Revolution 2011 sind vor allem die Bilder um die Welt gegangen, die am Tahrir-Platz im Zentrum der Stadt entstanden. Die französische Regisseurin Anna Roussillon wuchs in Kairo auf, hat ihre Kamera aber viele Kilometer weiter in einem Dorf des Luxortals aufgestellt, um den Alltag von Farraj, einem Bauern mit unwiderstehlichem Humor, einzufangen. Die Regisseurin widersteht dem Sog des allgemeinen Aufruhrs und nimmt sich die Zeit, eine auf Vertrauen beruhende Beziehung zu ihren Protagonisten aufzubauen; sie beginnt zu filmen, bevor der Aufstand losbricht, und filmt weiter, als sich die Lage wieder stabilisiert. Farraj und seine Familie sind so ägyptisch wie die Demonstranten am Tahrir-Platz und folglich berührt auch sie die Stosswelle, die durch das Ende von Mubaraks Herrschaft losgetreten wurde. Aber wie nimmt man aus der Ferne und abseits des Chaos eine aus Zusammenstößen bestehende Revolution wahr, deren einzige spürbare Wirkung bislang das Versiegen der Einnahmen aus dem Tourismus ist? Anna Roussillon mag vom geografischen Epizentrum der Ereignisse entfernt sein, ist aber dennoch mitten in ihrem Thema: den Auswirkungen eines dauerhaften politischen Wandels.

The best known images from the Egyptian revolution in 2011 are those taken in Tahrir Square, at the heart of the capital. Anna Roussillon, a French director, who herself grew up in Cairo, took her camera many kilometres from there to a village in the Luxor valley. Here, she followed the daily life of Farraj, a wise villager with an irresistible sense of humour. Going against the reigning urgency, the filmmaker took the time to observe and build a trusting relationship with her protagonists. She began filming them before the uprising and she continued to film after the situation became more stable. Farraj and those close to him are just as Egyptian as the demonstrators in Tahrir and the shockwave of the end of Moubarak's regime clearly affects them. But how do you live, peacefully and at a distance, through a revolution of clashes that, for the moment, is only felt by a drop off in income from tourism? Although geographically remote from the epicentre, Anna Roussillon is still at the heart of her subject: the implications of a lasting political change.

PAMELA PIANEZZA



KIM NGUYEN

# LE NEZ

CANADA | 2014 | 84' | ENGLISH, FRENCH, ITALIAN

THE EMPIRE OF SCENTS

SWISS PREMIÈRE

Après le remarqué *Rebelle* (2012), le cinéaste de fiction canadien Kim Nguyen s'intéresse, pour son premier documentaire, à un sens aussi essentiel que méconnu: l'olfaction. Autrement dit, rien de moins que notre lien le plus direct aux champs du désir et de la mémoire. S'inspirant de l'ouvrage *Papilles et molécules* écrit par le sommelier François Chartier – également héros de quelques séquences mémorables du film –, *Le Nez* convoque devant la caméra chasseurs de truffes, cuisiniers, créateurs de parfums (parmi les plus inattendus) et autres «travailleurs du nez», décrivant par le menu leurs relations quasi charnelles avec les odeurs. Parmi cette galerie de «nez fameux», Molly, jeune femme qui a subitement perdu l'odorat à la suite d'un accident, est l'un des plus émouvants, dont Nguyen, a fini par faire la figure centrale. Ce choix scénaristique consistant à approcher l'olfaction à partir de sa disparition, fait mouche sur le spectateur-Candide, qui ne peut que se laisser mener par le bout du nez à travers cette évocation hédoniste du pouvoir des odeurs.

Der zuvor mit *Rebelle* (2012) aufgefallene kanadische Spielfilmregisseur Kim Nguyen geht mit seinem ersten Dokumentarfilm dem ebenso wesentlichen wie verkannten Geruchssinn auf den Grund. Mit anderen Worten unserer direktesten Verbindung zu Begehren und Gedächtnis. *The Empire of Scents* nimmt das von dem französischen Sommelier François Chartier – der auch in einigen denkwürdigen Szenen des Films erscheint – verfasste Buch *Papilles et molécules* zum Ausgangspunkt und holt Trüffeljäger, Köche, Parfümschöpfer (darunter einige unerwartete Gesichter) und andere «Nasearbeiter» vor die Kamera, um deren fast sinnliche Beziehung zu Düften zu beschreiben. Auch Molly, eine junge Frau, die durch einen Unfall ihren Geruchssinn verlor, zählt zu dieser Galerie «berühmter Nasen» und wurde von Nguyen zur zentralen Figur gemacht: Eine Entscheidung, die dem Geruchssinn anhand dessen Fehlen nachgeht und den unbedarften Zuschauer unerwartlich in diese hedonistische Erforschung der Macht der Düfte zieht.

After the noteworthy *Rebelle* (2012), for his first documentary, Canadian fictional filmmaker Kim Nguyen focuses on olfaction, a sense that is as essential as it is little known. It is, in other words, nothing less than our most direct link to the fields of desire and memory. Drawing inspiration from the book *Papilles et molécules* written by the sommelier François Chartier – also the hero of some of the film's memorable sequences – *The Empire of Scents* summons before the camera truffle hunters, chefs, perfume creators (among the most unexpected) and other “nose workers”, describing in extensive detail their almost carnal relationships with scents. Among this gallery of “famous noses”, Molly, a young woman who suddenly lost her sense of smell following an accident, is one of the most moving, and ends up becoming Nguyen's main character: this storyline choice, consisting of approaching olfaction based on its disappearance, strikes a note for the trusting spectator, who has no choice but to be led by the nose through this hedonistic evocation of the power of scents.

**PHOTOGRAPHY**  
Nicolas Fransolet

**SOUND**  
Arnaud Derimay, François Grenon, Simon Plouffe

**EDITING**  
Vidal Beïque

**MUSIC**  
Troublemakers & Apollo

**PRODUCTION**  
Lucie Tremblay (Lowik Media)

**FILMOGRAPHY**  
2014 *The Empire of Scents*  
2012 *Rebelle*  
2010 *City of Shadows*  
2008 *Truffle*  
2002 *Le Marais*

**CONTACT**  
Jan Rofekamp  
Films Transit International Inc.  
+514 8443358  
janrofekamp@filmtransit.com

EMMANUEL CHICON

MOYOUNG JIN

# MY LOVE DON'T CROSS THAT RIVER

SOUTH KOREA | 2014 | 86' | KOREAN

SWISS PREMIÈRE

**PHOTOGRAPHY**

Moyoung Jin

**EDITING**

Moyoung Hyun

**PRODUCTION**

Kyungsoo Han (Argus Film)

**FILMOGRAPHY**

2014 My Love Don't Cross That River

On se demande souvent comment finissent vraiment les contes de fée. Ce qu'il se cache derrière «ils vécutent heureux et eurent beaucoup d'enfants». La réponse se trouve dans ce tout premier film de Moyoung Jin, qui suit au jour le jour un couple exceptionnel. Jo Byeongman a 98 ans. Kang Gyeyeol, son épouse, 89. Ils se sont rencontrés en 1938 – elle n'avait que quatorze ans et l'appelait «Monsieur». 35 enfants, petits-enfants et arrière-petits enfants plus tard, il ne s'est pas écoulé un jour sans qu'ils ne se soient aimés, fait rire et séduits. Lui s'occupe des tâches les plus physiques; elle aime cuisiner pour le voir ensuite dévorer ses plats. Au jardin, il cueille des fleurs qu'il lui glisse derrière l'oreille. Elle le trouve beau et bénit le jour de leur rencontre. Mais la maladie et la mort les guettent effrontément et Kang Gyeyeol s'inquiète de voir son mari tousser de plus en plus. Hors de question qu'il traverse sans elle la rivière... Avec ce document rare, Moyoung Jin capture la plus belle des histoires d'amour.

Oft stellt man sich die Frage, wie Märchen wirklich enden. Was hinter «sie lebten glücklich und hatten viele Kinder» steckt. Moyoung Jin liefert die Antwort mit diesem Debütfilm, der den Alltag eines einzigartigen Paares verfolgt. Jo Byeongman ist 98 Jahre alt. Seine Frau Kang Gyeyeol 89. Sie begegneten sich 1938 – damals war sie erst vierzehn und nannte ihn noch «mein Herr». 35 Kinder, Enkel und Urenkel später ist nicht ein Tag vergangen, an dem sie sich nicht geliebt, zum Lachen gebracht und gegenseitig verführt hätten. Er übernimmt die körperlich anstrengenden Aufgaben. Sie kocht, um ihm dann mit Freude dabei zuzusehen, wie er ihre Gerichte genießt. Er pflückt im Garten Blumen, die er ihr hinter das Ohr steckt. Sie findet ihn schön und segnet den Tag ihres Kennenlernens. Aber Tod und Krankheit lauern ihnen unverfroren auf und Kang Gyeyeol beruhigt der stärker werdende Husten ihres Mannes. Dass er den Fluss ohne sie überqueren wird, ist ausgeschlossen... Ein aussergewöhnliches Dokument, in dem Moyoung Jin die schönste aller Liebesgeschichten einfängt.

We often wonder how fairy tales really end. What is hidden behind "... and they lived happily ever after". The answer is here in Moyoung Jin's first film that follows the everyday life of an extraordinary couple. Jo Byeongman is 98, his wife, Kang Gyeyeol, is 89. They met in 1938 – when she was just fourteen and called him "Sir". Thirty-five children, grandchildren and great grandchildren later, not a day has passed when they have not loved each other, made each other laugh and seduced one another. He takes on the more physical tasks, she loves to cook and watch him devour her dishes. He picks flowers in the garden, which he slips behind her ear. She finds him handsome and blesses the day they met. But Sickness and Death are looking them in the face and Kang Gyeyeol is worried that her husband is coughing more and more. There is no question of him crossing the river without her... With this rare document, Moyoung Jin captures the most beautiful of love stories.

**CONTACT**

Catherine Le Clef  
Cat & Docs  
+33 144617748  
cat@catndocs.com

PAMELA PIANEZZA





LAURENT BÉCUE-RENARD

# OF MEN AND WAR

FRANCE, SWITZERLAND | 2014 | 142' | ENGLISH

SWISS PREMIÈRE

Colère, frustration et angoisse hantent une douzaine d'anciens combattants après leur retour de la zone de guerre. Si leur corps se trouve aux Etats-Unis, leur esprit est toujours sur le champ de bataille. Au Pathway Home, premier centre spécialisé en syndrome de stress post-traumatique, les personnages du film tentent de venir à bout de leurs nombreux problèmes. Leur thérapeute est lui aussi vétéran du Vietnam et aide les soldats à vaincre leurs traumatismes, la peur et la colère rongent toujours leur cœur. Durant de longues années de thérapie, le film explore leur exténuant chemin vers la guérison, alors qu'ils tentent de trouver la paix avec eux-mêmes, leur passé et leur famille. *Of Men and War* jette un éclairage terrible sur les conséquences de la guerre et montre les résultats des choix politiques qui mènent des jeunes gens sur le champ de bataille, armés d'un fusil. Un regard précis et plein de compassion sur un univers où personne n'ose avancer tandis que tous regardent ailleurs.

Wut, Frustration und geistige Qualen verfolgen ein Dutzend Veteranen lange nach ihrer Rückkehr aus den Kampfgebieten. Ihre Körper mögen sich in den USA befinden, ihr Geist jedoch ist immer noch auf dem Schlachtfeld. In The Pathway Home, einem einmaligen Therapiezentrum für PTBS (posttraumatische Belastungsstörung), versuchen die Protagonisten des Films ihrer zahlreichen Probleme Herr zu werden. Ihr Therapeut, selbst ein Veteran des Vietnamkriegs, hilft den Soldaten dabei, die Traumata, die Angst und die Wut herauszuarbeiten, die immer noch in ihren Herzen sitzt. Über viele Jahre der Therapie verfolgt der Film ihren zermürbenden Weg zur Genesung und ihre Versuche, mit sich selbst, ihrer Vergangenheit und ihren Familien Frieden zu schliessen. *Of Men and War* wirft ein erschreckendes Licht auf die Folgen der Kriegsführung und zeigt unnachgiebig die Ergebnisse politischer Entscheidungen, die junge Männer mit dem Gewehr im Anschlag auf Schlachtfelder schicken. Ein mitfühlender, klarer Blick in eine Welt, die niemand zu betreten wagt, während alle lieber weg schauen.

Anger, frustration and mental anguish haunt a dozen combat veterans long after their return home from the war zone. Their bodies may be on the ground of the United States, but their minds are still stuck out there on the battlefield. At The Pathway Home, a first-of-its-kind PTSD (post-traumatic stress disorder) therapy center, the film's protagonists try to come to terms with their many problems. Their therapist is a Vietnam vet himself, helping the soldiers to work out the traumas, the fear and anger that is still lingering in their hearts and minds. Over long years of therapy, the film explores their gruelling paths to recovery, as they attempt to make peace with themselves, their past and their families. *Of Men and War* sheds a terrible light on the consequences of warfare and shows in an unflinching way the result of political choices that push young men onto a battlefield with a rifle in their hands. A compassionate and precise look into a world where no one dares to tread while everyone else looks the other way.

**PHOTOGRAPHY**

Camille Cottagnoud

**EDITING**

Isidore Bethel, Sophie Brunet, Charlotte Boigeol

**PRODUCTION**

Laurent Bécue-Renard (Alice Films), Heinz Dill, Elisa Garbar (Louise Productions Sàrl)

**COPRODUCTION**

RTS, SSR

**FILMOGRAPHY**2014 *Of Men and War*  
2003 *War-Wearied***CONTACT**Maëlle Guenegues  
Cat & Docs  
+33 144617748  
maelle@catndocs.com

FARID ESLAM

# YALLAH! UNDERGROUND

CZECH REPUBLIC, GERMANY, UNITED KINGDOM, EGYPT,  
LEBANON | 2015 | 85' | ENGLISH, ARABIC  
WORLD PREMIÈRE



**PHOTOGRAPHY**  
Prokop Souucek

**SOUND**  
Ladislav Greiner, Karel Havlicek

**EDITING**  
Jakub Vomacka

**PRODUCTION**  
Farid Eslam (Mind Riot Media),  
Dana Wilson (Mortal Coil Media),  
Dina Harb (Birthmark Films),  
Jeffrey Brown

**FILMOGRAPHY**  
2015 Yallah! Underground  
2014 Istanbul United

*Yallah! Underground* suit une poignée d'artistes underground parmi les plus importants et progressistes d'Égypte, du Liban, de Palestine, de Jordanie et d'Israël entre 2009 et 2013. Les espoirs suscités par le Printemps arabe ont été forts, et bon nombre d'artistes renommés ont rejoint les manifestations de la rue. Après des décennies de lutte pour promouvoir la liberté de parole et l'expression artistique et revendiquer des changements en faveur de sociétés plus démocratiques, les artistes et les jeunes Arabes ont dû affronter des problèmes anciens et non résolus, mais aussi des questions totalement inédites. Entre désillusion et urgence du combat pour affirmer leurs envies créatives, musiciens et artistes poursuivent leur action dans le circuit underground en gardant le contact avec des gens animés du même esprit et venus du monde entier. Alors que bellicistes et politiciens ne sèment que davantage de différence et de haine, artistes et musiciens sont en quête du groove idéal qui unira tout un chacun dans la danse.

*Yallah! Underground* folgt von 2009 bis 2013 einigen der wichtigsten und progressivsten Underground-Künstlern aus Ägypten, dem Libanon, Palästina, Jordanien und Israel auf Schritt und Tritt. Der Arabische Frühling liess grosse Hoffnungen aufkeimen und viele Künstler nahmen an den Strassenprotesten teil. Nach einem jahrzehntelangen Kampf um Redefreiheit und künstlerischen Ausdruck und Forderungen nach einer demokratischeren Gesellschaft waren die Künstler und jungen Araber mit einem Nachspiel konfrontiert, wo alte, ungelöste Probleme mit solchen zusammenfielen, die noch vollkommen neu waren. Zerrissen zwischen Gefühlen der Desillusion und dem Drang, weiterzukämpfen, um ihr Bedürfnis nach kreativem Ausdruck zu behaupten, bewegen sich Künstler und Musiker weiter im Untergrund und halten den Kontakt mit Gleichgesinnten auf der ganzen Welt aufrecht. Während Kriegstreiber und Politiker Unterschiede und Hass noch verschärfen, suchen Künstler und Musiker nach dem perfekten Groove, der alle zum Tanzen bringt.

*Yallah! Underground* follows closely some of today's most important and progressive underground artists from Egypt, Lebanon, Palestine, Jordan and Israel through the years that range from 2009 to 2013. The hopes raised by the Arab Spring were strong, lots of prominent artists joined the protests on the streets. After decades of struggling in order to promote freedom of speech, artistic expression, while requesting changes for more democratic societies, artists and young Arabs had to face an aftermath where they had to confront both old and unresolved issues as well as completely new ones. Torn between feelings of disillusion and the urge of fighting in order to affirm their creative desires, musicians and artists are continuing to work in the underground circuit and keeping their contacts with like-minded souls all over the world. While warmongers and politicians only create more differences and hatred, artists and musicians are looking for the perfect groove that will have eventually everybody dancing.

**CONTACT**  
Farid Eslam  
Mind Riot Media  
+420 603789119  
farid@mindriot.com  
www.mindriot.com


GIONA A. NAZZARO

Anytime, anywhere  
[www.dafilms.com](http://www.dafilms.com)



New films every week  
World retrospectives  
Day and date releases  
Bonuses for subscribers





**UN HOMMAGE CONSACRÉ À VINCENT DIEUTRE,  
UN AUTEUR RECONNU DANS LE DOMAINE DE  
LA CRÉATION ET DE LA RECHERCHE FORMELLE.**

**EINE HOMMAGE AN VINCENT DIEUTRE,  
EIN ANERKANNTER AUTOR IM BEREICH DER  
FILMREALISATION UND FORMFINDUNG.**

**A TRIBUTE TO VINCENT DIEUTRE,  
ACKNOWLEDGED FOR HIS CREATIVITY AND  
FORM FINDING.**

**(mlf = medium-length film)  
(sf = short film)**



**ATELIER**  
VINCENT DIEUTRE

# VINCENT DIEUTRE

UNE BIOGRAPHIE | EINE BIOGRAPHIE | A BIOGRAPHY



## FILMOGRAPHIE SÉLECTIVE

- 2015 *Viaggio nella dopo-storia*
- 2014 *Queering Jeannette* (sf)
- 2013 *Orlando Ferito*  
*Roland blessé*
- 2012 *Déchirés/Graves*
- 2012 *Jaurès*
- 2010 *Toutes les étoiles*  
*tombent* (sf)
- 2010 *EA3 (3ème exercice*  
*d'admiration:*  
*Jean Cocteau)* (mif)
- 2009 *Ti penso* (haïku) (sf)
- 2008 *EA2 (2ème exercice*  
*d'admiration:*  
*Jean Eustache)* (sf)
- 2007 *Después de la Revolución*  
*(mif)*
- 2007 *Eric Bullot (un portrait)*  
*(sf)*
- 2006 *Fragments sur la grâce*
- 2005 *Paris-Beyrouth* (sf)
- 2004 *A propos d'«Adieu»* (sf)
- 2004 *Les Accords d'Alba* (sf)
- 2003 *Bologna Centrale*
- 2003 *Mon voyage d'hiver*
- 2001 *Bonne nouvelle*
- 2001 *Entering Indifference* (sf)
- 2000 *Leçons de ténèbres*
- 1995 *Passage du TGV en gare*  
*de La Ciotat* (sf)
- 1995 *Rome désolée*
- 1989 *Don't Worry, It's Modern*  
*Art!* (sf)
- 1988 *Lettres de Berlin* (mif)
- 1986 *Arrière saison* (sf)
- 1985 *Londres, janvier 1985*
- 1984 *Wiener Blut* (sf)
- 1984 *Une martyre* (sf)

Né à Rouen en 1960, Vincent Dieutre entre à 24 ans à l'IDHEC, où il compose deux journaux filmés. A la fin de ses études de cinéma, il bascule dans la toxicomanie, avant de signer au milieu des années 1990, son premier long-métrage, *Rome désolée*, manifeste d'un geste hybride explorant les limites du documentaire et de l'autofiction, d'un «tiers cinéma» en prise avec les autres arts et l'Histoire. Suivent ses «films d'Europe», avec *Leçons de ténèbres*, *Mon voyage d'hiver*, et *Orlando Ferito Roland blessé*. Les «films de ville» constituent une autre veine importante de son travail: *Bonne nouvelle* et *Jaurès* consacrés à Paris, *Entering Indifference* à Chicago, *Después de la Revolución* à Buenos Aires et *Bologna Centrale*. Intervenant, entre autres, comme professeur invité au Fresnoy, il a co-fondé pointligneplan en 1997. Inspiré par l'art contemporain, il conçoit aussi des installations et des lectures-performances, qui vont nourrir son évocation du jansénisme dans *Fragments sur la grâce*. Son dernier film, *Viaggio nella dopo-storia*, est un exercice d'admiration dédié à Rossellini (après ceux consacrés à Naomi Kawase, Jean Eustache et Jean Cocteau), qui conjugue les registres du remake et de la performance.

Der 1960 in Rouen geborene Vincent Dieutre beginnt mit 24 Jahren sein Filmstudium am IDHEC, wo er zwei filmische Tagebücher schafft. Auf dieses Studium folgte eine Zeit der Drogenabhängigkeit, bis er Mitte der 1990er-Jahre mit *Rome désolée* seinen ersten Langfilm drehte, Manifest eines hybriden Ansatzes, der den Grenzen von Dokumentarfilm und Autofiktion auf den Grund geht – ein den anderen Künsten und der Geschichte nahes «Drittes Kino». Darauf folgten mit *Leçons de ténèbres*, *Mon voyage d'hiver* und *Orlando Ferito Roland blessé* seine «Europa-Filme». Die «Stadt-Filme» bilden eine weitere bedeutende Achse seiner Arbeit: *Bonne nouvelle* und *Jaurès* in Paris, *Entering Indifference* in Chicago, *Después de la Revolución* in Buenos Aires und *Bologna Centrale*. Der Filmemacher unterrichtet unter anderem als Gastprofessor am Fresnoy und hat 1997 pointligneplan mitbegründet. Aus seiner Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Kunst entstanden Installationen und Performance-Lesungen, die seine Überlegungen zum Jansenismus in *Fragments sur la grâce* nähren. Sein bisher letzter Film *Viaggio nella dopo-storia* ist Rossellini gewidmetes Admirations-Exerzium, welches das Remake mit der Performance verbindet.

Vincent Dieutre was born in Rouen in 1960. Aged 24, he went to IDHEC (the Institute for Advanced Cinematographic Studies), where he produced two filmed diaries. At the end of his film studies, he fell into drug addiction before, in the mid-1990s, making his first feature-length film, *Rome désolée*, a manifesto for a hybrid gesture exploring the limits of documentaries and autofiction, for a "Third Cinema" engaged with other arts and history. His "European films" followed, with *Leçons de ténèbres*, *Mon voyage d'hiver*, and *Orlando Ferito Roland blessé*. The "city films" constitute another major vein of his work: *Bonne nouvelle* and *Jaurès* dedicated to Paris, *Entering Indifference* to Chicago, *Después de la Revolución* to Buenos Aires and *Bologna Centrale*. Teaching as a guest lecturer at Le Fresnoy studio/school among other institutions, he co-founded pointligneplan in 1997. Inspired by contemporary art, he also designs installations and performance poetry, which nourished his evocation of Jansenism in *Fragments sur la grâce*. His latest film, *Viaggio nella dopo-storia*, is an exercise in admiration dedicated to Rossellini (after Naomi Kawase, Jean Eustache and Jean Cocteau), which combines the categories of remake and performance.

# CHAMBRES AVEC VUES: AUTO PORTRAIT DU CINÉASTE EN LAZARE QUEER

LE CINÉMA DE VINCENT DIEUTRE

«TOUTE ÉMOTION SORT  
DE VOUS, ÉLARGIT UN MILIEU;  
OU SUR VOUS FOND ET  
L'INCORPORE.»  
MALLARMÉ

«ALL THOSE MOMENTS  
WILL BE LOST IN TIME...  
LIKE TEARS IN THE RAIN.»  
ROY BATTY, BLADE RUNNER (1982)

Au début, il y aurait une chambre d'hôtel, un lit, qui baigne dans une semi-pénombre. L'alcôve serait protégée par des voilages que soulèverait une légère brise, souffle par lequel la lumière extérieure pénétrerait par intermittence, comme un battement aléatoire dans le cadre, qui rappellerait le mouvement synchrone de l'obturateur et du diaphragme. Un éblouissement fugace, comme un retour à la vie consciente de cet homme qui sortirait d'une longue songerie mélancolique en disant: «Je suis celui qui appelle, qui crie dans cette lumière blanche, le désir» (Marguerite Duras, *Les Mains négatives*). Vincent Dieutre est cet homme qui s'est ressuscité par le cinéma au terme d'une dérive vécue dans un interstice entre la vie et la mort, où il a passé, auparavant, le plus obscur de son temps: *Rome désolée* (1995), c'est une avancée clinique dans «l'ombre interne» durassienne, cette «région mystérieuse où sont rangées pêle-mêle les archives de soi les plus élémentaires, avec les mots comme instruments de passage»<sup>1</sup>, une fois sorti «des ornières de la poudre pas chère» (...) qui a su donner pendant ces années, le seul «sens» que son existence ait pu prendre. La voix-off retrace pendant soixante-huit minutes vécues au présent, la trajectoire d'un individu enchaînant les expériences amoureuses et les seringues, les «tricks»<sup>2</sup> et les fix,

sur des images sans qualité, des plans fixes et béants d'une Rome exsangue, entrecoupés d'images prélevées dans le paysage audiovisuel ou dans les jeux vidéos. «Un fond visuel» discontinu avec le monologue, c'est à dire la représentation d'un rapport d'indifférence au réel, d'un récit de soi coupé de toute expérience de l'Histoire collective et

du passé, mais en le «fixant» avec un geste radical, une autofiction déchargée. Rompre, tout en renouant avec une filiation artistique. Celle de ses «maîtresses à penser», c'est ainsi qu'il les appelle: des femmes qui l'ont fabriqué, en particulier Marguerite Duras – l'image comme support visuel et rythmique pour le «dit» de la voix –, Chantal

...UN RETOUR À LA VIE CONSCIENTE  
DE CET HOMME QUI SORTIRAIT D'UNE  
LONGUE SONGERIE MÉLANCOLIQUE  
EN DISANT: «JE SUIS CELUI QUI  
APPELLE, QUI CRIE DANS CETTE  
LUMIÈRE BLANCHE, LE DÉSIR» (M. DURAS)

de l'espace public, d'un monde ramené à cette lucarne où s'enchaînent dans un rapport d'équivalence les publicités pour la sauce Ragu et les images de la première guerre d'Irak. La désolation de Vincent Dieutre, c'est cette «expérience d'un lieu ou d'une situation, en posant la caméra devant une portion de paysage et en laissant le monde tourner – le temps que l'image se construise, le temps de se laisser impressionner par l'image...» (Jean-Charles Massera).

D'abord, rompre, a-t-il dit, avec le chaos

Akerman – entre autres, *Jeanne Dielmann*, qui a illuminé son adolescence d'un soleil noir et séminal, *News From Home* qui lui a fait saisir le plan comme unité primordiale de l'agencement cinématographique – ou encore, dans le champ de l'art contemporain, Sophie Calle avec ses ready-made assistés et manipulateurs de la réalité autobiographique.

S'assurer de ce qu'on aime, donc, et de qui on aime, film après film, afin de prendre à bras le corps la condition



contemporaine, qui est, au départ, la sienne : Issu d'une génération orpheline, la fameuse « X » privée de grand récit fondateur, le jeune Vincent a regardé mai 68 de loin (« plus tard, un dimanche, mes parents nous ont emmené, mon frère et moi, contempler la Sorbonne après la bataille »), mais sera marqué par ses prolongements violents en

pour crier sa singularité d'individu désirant, pour retrouver une communauté qui se dérobe, plus large que celle de la minorité sexuelle dont il a choisi de faire partie, Vincent Dieutre pose la subjectivité de son regard, comme ultime légitimité pour lire le monde extérieur en pratiquant un expressionnisme pluriel, tant du point de vue des supports

corps, mouvement dialectique d'Eros et Thanatos, dans la dépense de soi et non la gestion des corps propre à l'hypercapitalisme, en refusant la « libération gay » et en accueillant la mélancolie qui s'attache au plaisir, qui à l'instant même où il va vous saisir est « rongé par un cancer, de sorte que vous y apercevez, dès qu'il s'approche de vos lèvres, le spasme de la décomposition. » (Jens Peter Jacobsen). Savoir le monde périssable, l'habiter et en jouir comme tel... Ce qui intéresse aussi Dieutre, c'est de voir en quoi les images sonores et picturales qui se sont déposées dans son corps, peuvent être remises en liberté dans le présent du voyage et du tournage. Ce sera le projet de *Leçons de ténèbres* (2000) l'histoire narrée sur trois supports (35 mm, vidéo et Super 8) d'un esthète qui confond sa quête esthétique et sa vie réelle, car « l'enjeu de la peinture n'a jamais été le partage d'une émotion. C'est de possession qu'il s'agit », dès lors que l'on peut effleurer une toile et tomber en collapsus – ou en extase mystique –, comme dans la scène inaugurale de ce film, où aucun son n'est synchrone, où tout semble donc encore « séparé », mais dans lequel l'amour de l'art est envisagé comme un chemin et un récit possibles, dans la mesure où il s'agit d'accueillir les fantômes qui gisent dans les images, de donner forme à une contamination,

de montrer les tableaux du Caravage qui surgissent dans les scènes nocturnes d'aujourd'hui. L'orbe de ces *Leçons*, c'est la découverte d'une autre possession, celle des traces mnésiques qui s'attardent dans « l'ombre interne » du cinéaste, le souvenir ému d'une communauté qui se matérialise dans un travelling circulaire sur la piazza del popolo de Rome : « tu le connais bien, le petit peuple imprécis de ceux qui une minute, une semaine ou une année, t'ont désiré, aimé, t'ont donné la vie. Comme tu les as aimés, toi aussi... ».

L'Italie est ce pays cardinal, espace métaphorique de déchéance et de rédemption, celui où il s'est réveillé et où il lui faut re-venir, toujours, comme dans *Bologna Centrale* (2003), au départ pièce sonore qui deviendra un film tourné dans les béances du son, pour parcourir à nouveau la géographie initiatique d'une ville où l'adolescent a découvert, à la fin des années 1970, la sexualité, la drogue et la violence politique. L'enregistrement de la voix off avec un dictaphone lui donne un grain équivalent à celui de l'image, renforce sa corporéité. Fichée dans le champ, la narration déploie une série de cristallisations sensorielles ponctuées par les flashes infos diffusés par la RAI le jour de l'attentat de la gare centrale de Bologne, qui reviennent cycliquement se « déposer » sur les rideaux tirés de la

## CE QUI INTÉRESSE AUSSI DIEUTRE, C'EST DE VOIR EN QUOI LES IMAGES SONORES ET PICTURALES QUI SE SONT DÉPOSÉES DANS SON CORPS, PEUVENT ÊTRE REMISES EN LIBERTÉ DANS LE PRÉSENT DU VOYAGE ET DU TOURNAGE.

Italie dix ans plus tard. Il sait, à l'instar du sociologue Zygmunt Bauman, que le fait social total et capital, c'est « la vie liquide » et séparée, qui fait de nous, non plus des « êtres humains », mais « de singuliers engins qui se lancent les uns contre les autres », selon la prophétie de Pasolini dans son fameux texte *Le Vide du pouvoir* en Italie, noyés dans la société du spectacle définitivement autopsiée par Debord dans laquelle, « le vrai n'est qu'un moment du faux ». Et

(pellicule, vidéo) que des formes (film, installation, performance).

Ce faisant, son ciné-ma vérité, a nécessairement comme point d'ancrage, comme thermomètre, le corps, siège de nos perceptions. Un corps en chemin, qui part de la chambre-noyau tel un Lazare contemporain, pour se remettre en fragilité le temps d'un voyage à Naples, Paris, Berlin ou Buenos Aires. Il s'agit d'abord de rejouer la précarité de la rencontre avec les autres





DÉCHIRÉS / GRAVES

chambre d'hôtel. Ce moment fondateur du devenir de l'Italie est traité comme un arrêt du temps historique et intime, tandis que les épanchements télévisuels d'aujourd'hui pointent l'entrée dans l'hyper individualisme berlusconien. La dernière séquence prend acte de cette nouvelle ère, qui est aussi une mue individuelle : comme sa voix, lisant au présent (voix claire) et au passé (voix dictaphone) la liste des disparus dans les décombres de Bologna Centrale durant ce funeste été 1980, le cinéaste se dédouble à l'image, au moment de prendre congé, mêle inextricablement sa biographie avec une mémoire collective encore tourmentée. L'agencement des traces mnésiques portées par le corps est également au cœur du *Voyage d'hiver* (2003), road movie dont l'enjeu se déplace cette fois vers une tentative de transmission, avant la glaciation de l'oubli – cette menace indélébile du présent perpétuel contemporain –, aux générations suivantes, incarnées par le jeune Itvan. Il est la figure consentante d'une initiation à la musique des voix, de Schubert, de Brecht, de Celan et des fantômes de l'Histoire allemande, d'une dérive psychogéographique qui n'a de cesse de lui faire ressentir « l'épaisseur de l'instant, de tous ses possibles ». Cet humus des souvenirs et du devenir tapis dans le paysage qu'on traverse autant qu'il nous traverse.

Pour Vincent Dieutre, faire du cinéma, c'est prouver que quelque chose s'est passé, tout en se dépouillant du « Moi-peau »<sup>3</sup>, qui devient, ainsi, un corps lumineux promis à l'éternité de l'instant : *Jaurès* (2012). Dans cet exercice d'épuisement d'un paysage fixe – la fenêtre d'un appartement –, le dialogue des deux narrateurs (Eva Truffaut et lui-même) qui bonimentent en faux-direct les prises de vues réalisées pendant le temps qu'a duré la relation entre le cinéaste et son compagnon d'alors, remet en scène deux événements indissolublement liés : là, il y a peu, deux hommes se sont aimés, et dehors, au bord du canal Saint Martin, un camp de réfugiés afghans a existé. Voyeurisme ? Pas vraiment, puisque Dieutre construit là une prosopopée cinématographique des absents qui intègre des éléments imaginaires (quelques touches d'animation) : *Jaurès*, c'est avant tout une histoire « vécue », qui aurait pu ne pas devenir un film, mais qui le devient à la faveur d'un dédoublement : la « fenêtre sur le monde » de l'appartement et l'écran qui la montre dans le studio où le duo enregistre ses échanges. Ce dispositif met en crise l'habituel « film de réfugiés » mais réussit à en donner une représentation car ce jeu sur les fenêtres/écrans fabrique un *no man's land*, qui est la condition primordiale de cette relation triangulaire : Vincent, le

passager clandestin dans la vie intime de Simon, lequel, dehors, s'occupe des réfugiés afghans, visibles dans l'espace public, sans pour autant être vus, sauf au moment de leur expulsion et de leur renvoi dans une invisibilité relative organisée par une politique hypocrite. Nouvelle contestation, réaffirmée au cœur du film, de la frontière

des documentaires dits historiques encastrés et réifiant, fabriquant une machine à remonter le temps du jansénisme par le biais d'un film qui croit à un ici et maintenant de la recherche. Il replace l'aventure spirituelle des « solitaires » de Port-Royal dans le présent du corps du cinéaste et des acteurs – une famille de cinéma incarnée par la

## FAIRE DU CINÉMA, C'EST PROUVER QUE QUELQUE CHOSE S'EST PASSÉ, TOUT EN SE DÉPOUILLANT DU « MOI-PEAU »<sup>3</sup>, QUI DEVIENT, AINSI, UN CORPS LUMINEUX PROMIS À L'ÉTERNITÉ DE L'INSTANT...

entre l'intime et l'extime, au terme de laquelle, dès lors que quelque chose a été enregistré et mis en forme, puis montré, le monde ne sera peut être plus tout à fait le même, puisque « l'épaisseur de l'instant » aura été restituée et aura pris corps avec le langage cinématographique.

Le non-lieu qu'il faut incarner et l'exhumation de traces disparues est la grande affaire des *Fragments sur la grâce* (2006), une proposition qui vient frapper de nullité le gros du contingent

tribune des lecteurs que sont Françoise Lebrun, Eva Truffaut, Mireille Perrier, Mathieu Amalric... Œuvre collective et chorale dans laquelle Dieutre-sujet explore un sentiment qui ne cesse de lui échapper. Une foi austère qui bannit les plaisirs de la chair, en faisant feu de tout bois : du film de genre tendance gothique – une visite de cimetière aux fumigènes, la mise en scène de la fulgurante conversion de Pascal – à la performance théâtrale, la commedia dell'arte, en passant par l'enquête (avec



MON VOYAGE D'HIVER

l'historien Philippe Sellier) et le journal intime avec la voix-off dictaphone qui instille à cette recherche d'un temps perdu, une incertitude fervente. *Fragments sur la grâce* et son dispositif-potlatch pose encore plus directement la question de l'utilisation des artifices dans le cinéma de Vincent Dieutre, qui n'a jamais fait du vérisme une religion intouchable. Les caméras et les micros qui surgissent parfois dans le champ de ses films, sont autant de simulacres organisés, qui, au montage, deviennent les signes manifestes d'un flottement de la croyance qui invite le spectateur à toujours douter de la vérité des choses, à évoluer dans un espace filmique qui oscille entre le crédible et l'artifice qui produit néanmoins des effets de réel.

Ces *Fragments* constituent un moment clé du cinéma de Dieutre, comme si l'assemblage patient des archives les plus élémentaires du moi entamé avec *Rome désolée* s'était cristallisé dans une forme ouverte et jubilatoire, qui remet tout en jeu/je, semble sceller un regard mélancolique porté sur le monde, pour ouvrir une troisième voix/voie, mouvement qui se dessine avec *Orlando Ferito Roland blessé* (2013). En Sicile, le cinéaste regarde le présent et prospecte le futur, porté par l'éblouissement des « lucioles » d'aujourd'hui, qui « n'ont disparu qu'à la vue de ceux qui ne sont plus à la bonne place ». Il faut continuer

à chercher dans la nuit du « Spectacle », les raisons de s'émerveiller encore, dans cette Italie du Sud qui apparaît comme un concentré de toute l'Europe : l'immigration, la crise politique, les utopies concrètes, le choc entre la modernité et l'archaïsme s'y lisent à ciel ouvert, sont condensables dans un récit des origines porté par les marionnettes qui rejouent une histoire mythique, celle du dernier roman de chevalerie (*Orlando furioso*) du XVI<sup>e</sup> siècle, tout en inventant une variation : il s'agit ici de continuer l'Histoire avec les fils inventés d'Orlando, Luciolino/Luciolina, nés « dans la catastrophe », mais qui, irréconciliés avec la tyrannie de l'indifférence, « ont cette faculté d'entrer dans le drame de l'Autre toute affaire cessante », comme par exemple, ces étudiant-e-s qui s'occupent des flots de migrants, débarquant vifs et parfois morts, à Lampedusa, sous la lumière impitoyable du soleil. Vincent Dieutre a toujours su inventer, depuis sa chambre-noyau, une série de mouvements concentriques qui élargissent, film après film, le territoire de la conscience de soi, pour faire raccord, critique, avec la communauté d'avant, celle à laquelle il appartient, et suture, attentive, avec celle qui vient. C'est parce qu'il s'est lui aussi, égaré en chemin, qu'il sait ses affects, ses blessures, et l'impermanence des choses (« entre nous et l'Enfer, il n'y a que la

vie, qui est la chose la plus fragile » disait Pascal), qu'il peut forger, en tant qu'artiste, un « tiers-cinéma » queer dans lequel l'identité est toujours à remettre sur le métier puisqu'elle se nourrit d'une interaction renouvelée avec le monde, source infinie d'émerveillement... et de souffrance. Il faut, en effet, garder à l'esprit ce plan séquence qui vient clôturer Rome désolée, une « Pietà » dont les figures hantent souvent ses films : cet homme, à qui s'accroche un adolescent trisomique, mendiant de l'argent aux passants, filmé à ras du sol. Image-icône saisie frontalement du « laissé pour compte », sur lequel le corps social, quel qu'il soit s'échine à fermer les yeux. L'acte de filmer, s'il veut avoir un sens, doit, au minimum, être capable de soutenir aussi cet insoutenable là. La réalité, la nôtre, est souvent insupportable. Vincent Dieutre fait partie des cinéastes qui, à force de la regarder intimement, dans son impureté même, et de la faire leur, ont pu en « ramener le trésor » et découvrir qu'elle contient toujours les forces vitales de sa transformation.

1 Alain Vircondelet, *Rencontrer Marguerite Duras*, 2014.

2 Rencontre sexuelle immédiate entre deux adultes consentants, sans conséquence et en l'absence de toute sentimentalité.

3 Le « Moi-peau » est un concept forgé par le psychanalyste Didier Anzieu, qui conçoit le corps comme dimension vitale de la réalité humaine, comme ce sur quoi s'étaient les fonctions psychiques. Le moi s'étaye sur un moi-corporel, le Moi-peau.

# ZIMMER MIT AUSSICHTEN: EIN SELBSTPORTRÄT DES REGISSEURS ALS LAZARUS, VERSION QUEER

DAS KINO VINCENT DIEUTRES

«TOUTE ÉMOTION SORT  
DE VOUS, ÉLARGIT UN MILIEU;  
OU SUR VOUS FOND ET  
L'INCORPORE.»  
MALLARMÉ

«ALL THOSE MOMENTS  
WILL BE LOST IN TIME...  
LIKE TEARS IN THE RAIN.»  
ROY BATTY, BLADE RUNNER (1982)

Am Anfang wäre ein Hotelzimmer, ein Bett im vagen Halbschatten. Der Alkoven wäre von Gardinen geschützt, die sich bei der leichtesten Brise heben, ein Lufthauch, der mit Unterbrechungen wie ein willkürliches Schlagen – ähnlich der synchronen Bewegung von Verschluss und Irisblende – das Licht von aussen eindringen lässt. Eine flüchtige Blendung, wie die Rückkehr des Mannes in das bewusste Leben, der einen langen melancholischen Traum verlässt mit den Worten: «Je suis celui qui appelle, qui crie dans cette lumière blanche, le désir» (Marguerite Duras, *Les Mains négatives*). Vincent Dieutre ist dieser Mann, der sich nach einem langen Abdriften im Hohlraum zwischen Leben und Tod, wo er zuvor die meiste Zeit verbrachte, mittels des Films wieder zum Leben erweckt hat: *Rome désolée* (1995) ist ein klinischer Vorstoss in den Duras'schen «inneren Schatten», dieses «geheimnisvolle Gebiet, wo im Durcheinander die elementarsten Archive des Selbst aufbewahrt sind, die sich der Worte als Passierschein bedienen», sobald sie «aus dem Schlamassel des billigen Pulvers» herausfinden (...), das während dieser Jahre den einzigen «Sinn» gab, den seine Existenz annehmen konnte. Die Off-Stimme zeichnet in achtundsechzig im Präsens erlebten Minuten in Bildern ohne Eigenschaft, statischen Einstellungen eines blutlosen Rom, unterbrochen

von Bildern aus der audiovisuellen Landschaft und Videospiele, die Laufbahn eines Individuums nach, das Liebesgeschichten und Drogenspritzen, «Tricks»<sup>2</sup> und Fix aufeinander folgen lässt. «Ein visueller Hintergrund», unterbrochen vom Monolog beziehungsweise der Darstellung einer gleichgültigen Beziehung zur Wirklichkeit, einer von allen Erfahrungen

Bild seinen Eindruck hinterlassen hat...» (Jean-Charles Massera).

Zunächst mit dem Chaos der Vergangenheit brechen, wie er sagt, sie dabei aber in einer radikalen Geste, einer ausgemergelten Autofiktion «fixieren». Brechen, gleichzeitig aber an eine künstlerische Abstammung anknüpfen. Hier meint er seine «Vordenkerinnen»:

...DIE RÜCKKEHR DES MANNES  
IN DAS BEWUSSTE LEBEN, DER  
EINEN LANGEN MELANCHOLISCHEN  
TRAUM VERLÄSST MIT DEN WORTEN:  
«JE SUIS CELUI QUI APPELLE,  
QUI CRIE DANS CETTE LUMIÈRE  
BLANCHE, LE DÉSIR» (M. DURAS)

von gemeinschaftlicher Geschichte und öffentlichem Raum abgeschnittenen Selbsterzählung, einer auf dieses kleine Fenster reduzierten Welt, wo die Werbung für Ragu-Sauce gleichberechtigt auf Bilder des ersten Irak-Kriegs folgt. Die Trostlosigkeit Vincent Dieutres ist dieses «Erleben eines Ortes oder einer Situation, indem die Kamera vor einem Ausschnitt der Landschaft aufgestellt wird und man die Welt sich drehen lässt – bis sich das Bild aufgebaut hat, bis das

Frauen, die ihn gemacht haben, besonders Marguerite Duras – das Bild als visuelles und rhythmisches Trägermedium für das «Gesagte» der Stimme –, Chantal Akerman – unter anderem, *Jeanne Dielmann*, die seine Jugendzeit mit einer schwarzen, samenhaften Sonne erleuchtete, *News From Home*, mit dem er die Einstellung als grundlegende Einheit der kinematografischen Anordnung begriff – und im Bereich der zeitgenössischen Kunst auch Sophie Calle



VIAGGIO NELLA DOPO-STORIA

mit ihren von der autobiografischen Realität getragenen und sie manipulierenden Ready-mades.

Sich also Film für Film dessen versichern, was man liebt und wen man liebt, um sich der Gegebenheit der Zeit anzunehmen, die anfangs die seine ist: Der zur berühmten Generation «X», einer verwaisten Generation ohne echten Grün-

Text *Das Machtvakuum in Italien*, «eigentümliche Maschinen, die aufeinander losgehen» und in der Gesellschaft des Spektakels untergehen, die von Debord endgültig obduziert wurde und in der «das Wahre nur ein Moment des Falschen ist». Um seine Einzigartigkeit des begehrenden Individuums herauszuschreien, um eine sich entziehende

unserer Wahrnehmungen. Ein wandelnder Körper, der wie ein moderner Lazarus vom Zimmerkern ausgeht und sich für die Dauer einer Reise nach Neapel, Paris, Berlin oder Buenos Aires eine erneute Fragilität gestattet. Zunächst ist die Ungewissheit der Begegnung mit anderen Körpern, die dialektische Bewegung von Eros und Thanatos, in der Hingabe seiner selbst und nicht einer der Hyperkapitalisierung eigenen Verwaltung der Körper und unter Verweigerung der «Gay-Befreiung» nachzuspielen, zu der auch die mit dem Genuss verbundene Melancholie gehört – ein Genuss, der in dem Augenblick, in dem er Besitz von einem ergreift «von einem Krebsgeschwür zerrissen wird, so dass man die Zuckungen der Zersetzung spürt, sobald er sich den Lippen nähert.» (Jens Peter Jacobsen). Wissen, dass die Welt vergänglich ist, sie bewohnen und sie geniessen, so wie sie ist. ... Dieutre interessiert ebenfalls, wodurch die klanglichen und malerischen Bilder, die sich in seinem Körper abgesetzt haben, im Präsens von Reise und Dreharbeiten wieder freigesetzt werden können. Dies ist der zentrale Gedanke von *Leçons de ténèbres* (2000), einer in drei Medien (35 mm, Video und Super 8) erzählten Geschichte eines Ästheten, der seine ästhetische Suche und sein wirkliches Leben wechselt, denn «der Zweck der Malerei war noch nie das Teilen einer Emotion.

Vielmehr geht es um Besitz», wenn es möglich ist, beim Berühren eines Gemäldes einen Kollaps – oder eine mystische Ekstase – zu erleben, wie in der Eröffnungsszene dieses Films, wo alles noch «getrennt» zu sein scheint, in der aber die Liebe zur Kunst als ein möglicher Weg, eine mögliche Erzählung betrachtet wird, da die in den Bildern ruhenden Gespenster aufgenommen werden sollen, einer Kontamination Gestalt gegeben werden soll und die Bilder von Caravaggio gezeigt werden sollen, die sich aus den nächtlichen Szenen unserer Zeit herausbilden. Die Offenbarung dieser *Leçons* ist die Entdeckung eines anderen Besitzes, nämlich der Erinnerungsspuren, die im «inneren Schatten» des Filmemachers nachhallen, die bewegende Erinnerung an eine Gemeinschaft, die in einer kreisförmigen Kamerafahrt auf dem Piazza del popolo in Rom Gestalt annimmt: «Du kennst es gut, das kleine verschwommene Volk jener, die dich eine Minute, eine Woche oder ein Jahr lang begehrt, geliebt und dir das Leben geschenkt haben. Wie auch du sie geliebt hast...». Italien ist das Elementarland, der metaphysische Raum der Verwahrlosung und der Erlösung, der Raum, in dem er erwachte und in den er, wie in *Bologna Centrale* (2003), das anfangs nur Klang war und ein in den Lücken des Klangs gedrehter Film wurde, stets zurückkehren muss, um erneut die Geografie einer

## DIEUTRE INTERESSIERT EBENFALLS, WODURCH DIE KLANGLICHEN UND MALERISCHEN BILDER, DIE SICH IN SEINEM KÖRPER ABGESETZT HABEN, IM PRÄSENS VON REISE UND DREHARBEITEN WIEDER FREIGESETZT WERDEN KÖNNEN.

dertext, gehörende junge Vincent hat Mai '68 aus der Ferne gesehen («später haben unsere Eltern mich und meinen Bruder mitgenommen, um die Sorbonne nach der Schlacht anzusehen»), hat zehn Jahre später aber dessen Ausläufer in Italien bewusst wahrgenommen. Wie der Soziologe Zygmunt Bauman weiss er, dass das totale und kapitale soziale Faktum das «flüssige» und getrennte Leben ist, das aus uns nicht etwa «Menschen» macht sondern vielmehr, gemäss Pasolinis Prophezeiung in seinem berühmten

Gemeinschaft wiederzufinden, die grösser ist als jene der sexuellen Minderheit, deren Zugehörigkeit er wählte, lässt Vincent Dieutre die Subjektivität seines Blicks als letzte Legitimität zur Entzifferung der Aussenwelt zu, indem er einen mehrfachen Expressionismus praktiziert – sowohl aus Sicht der Medien (Filmrolle, Video) als auch der Formen (Film, Installation, Performance). Damit ist der Ankerpunkt seines 'Cinéma vérité' notwendigerweise und gleich einem Thermometer der Körper, Sitz



LEÇONS DE TÉNÉBRES

Stadt zu durchkämmen, in welcher der Jugendliche Ende der 1970er-Jahre Sexualität, Drogen und politische Gewalt entdeckte. Die Aufzeichnung der Off-Stimme mit einem Diktiergerät verleiht ihr eine mit dem Bild übereinstimmende Körnigkeit und verstärkt damit dessen Körperlichkeit. Die im Bild verankerte Erzählung bedient sich einer Reihe sinnlicher Kristallisationen, unterbrochen von Kurzmeldungen, die am Tag des Attentats am Hauptbahnhof von Bologna von der RAI ausgestrahlt wurden und sich in einer zyklischen Bewegung wieder und wieder auf die geschlossenen Vorhänge des Hotelzimmers «legen»: Dieser für die Zukunft Italiens grundlegende Augenblick wird wie ein Anhalten der geschichtlichen und intimen Zeit behandelt, derweil zeigen die Ergüsse des heutigen Fernsehens den Eintritt in den berlusconischen Hyperindividualismus an. Die letzte Sequenz nimmt diese neue Ära, die auch eine Häutung des Einzelnen ist, zur Kenntnis: Wie seine Stimme, die die Liste der in den Ruinen von Bologna Centrale im mörderischen Sommer 1980 Verschwundenen in der Gegenwart (Klarstimme) und in der Vergangenheit (Diktiergerätstimme) liest, verdoppelt sich der Filmemacher auch im Bild und unternimmt zum Abschluss eine unentwirrbare Verwebung seiner Biografie mit einem noch gequälten kollektiven Gedächtnis. Die Anordnung

der vom Körper getragenen Spuren des Gedächtnisses bildet auch den Kern von *Mon voyage d'hiver* (2003), einem Road-Movie, der einem Versuch der Weitergabe vor der Eiszeit des Vergessens – dieser unauslöschlichen Bedrohung der ständigen Gegenwart des Heute – an die kommenden Generationen gewidmet ist, und die der junge Itvan verkörpert. Er ist die Figur, die sich, von Schubert bis Bach bis Celan, willig in die Musik der Stimmen und die Geister der deutschen Geschichte einführen lässt, eine psychogeografische Gleitbewegung, die ihn ohne Unterlass «die Dichte des Augenblicks und all seiner Möglichkeiten» spüren lässt. Dieser Humus der Erinnerungen und des Werdens, mit dem die Landschaften ausgekleidet sind, die wir durchqueren und die uns durchqueren. Für Vincent Dieutre ist das Filmen der Beweis, dass etwas geschehen ist, wobei er sich gleichzeitig des «Ich-Haut»<sup>3</sup> entledigt, das damit ein der Ewigkeit des Augenblicks versprochener Leuchtkörper wird: *Jaurès* (2012). Bei dieser Übung der Erschöpfung einer fixierten Landschaft – das Fenster einer Wohnung – holt der Dialog der beiden Erzähler (Eva Truffaut und er selbst), die in falschem Direktkommentar über die Aufnahmen sprechen, die im Verlauf der Beziehung zwischen dem Regisseur und seinem damaligen Partner gemacht wurden, zwei untrennbar miteinander

verbundene Ereignisse zurück: Noch vor Kurzem haben sich hier zwei Männer geliebt und draussen, am Ufer des Canal Saint Martin, stand ein afghanisches Flüchtlingslager. Voyeurismus? Nicht wirklich, denn Dieutre konstruiert hier eine filmische Personifikation der Abwesenden, die auch imaginäre Elemente (aus dem Trickfilm) einbezieht: *Jaurès*

Dreiecksbeziehung ist: Vincent, der blinde Passagier in Simons Intimität, der sich draussen um die afghanischen Flüchtlinge kümmert, die im öffentlichen Raum sichtbar sind, ohne deshalb auch gesehen zu werden – mit Ausnahme ihrer Zwangsäumung und Rücksendung in die von der in Heuchelei gehüllten Politik organisierte relative Unsichtbarkeit. Eine

## DAS FILMEN IST DER BEWEIS, DASS ETWAS GESCHEHEN IST, WOBEI VINCENT DIEUTRE SICH GLEICHZEITIG DES «ICH-HAUT»<sup>3</sup> ENTLEDIGT, DAS DAMIT EIN DER EWIGKEIT DES AUGENBLICKS VERSPROCHENER LEUCHTKÖRPER WIRD...

ist vor allem eine «erlebte» Geschichte, die auch kein Film hätte werden können, dies aber mittels einer Verdoppelung wird: Das «Fenster zur Welt» der Wohnung und der Bildschirm, der sie im Tonstudio zeigt, wo die beiden Sprecher ihren Austausch aufnehmen. Diese Auslegung bringt den gewohnten «Flüchtlingsfilm» ins Wanken, schafft es aber, von ihm eine Vorstellung zu geben, denn das Spiel mit den Fenstern/Bildschirmen lässt ein *Niemandsland* entstehen, das die Grundvoraussetzung für diese

im Film erneut bekräftigte Anfechtung der Grenze zwischen dem Extimen und dem Intimen, die besagt, dass die Welt möglicherweise nicht mehr die gleiche sein wird, wenn eine Sache aufgenommen, bearbeitet und gezeigt wurde, da die «Dichte des Augenblicks» wiederhergestellt wurde und mit der Filmsprache Gestalt angenommen hat. Der zu verkörpernde Un-Ort und die Exhumierung der verschwundenen Spuren sind die zentralen Gedanken von *Fragments sur la grâce* (2006), ein



FRAGMENTS SUR LA GRÂCE

Ansatz, der einen bedeutenden Teil der sogenannten historischen Dokumentarfilme, stillstehend und verdinglicht, nichtig macht und mittels eines Films, der an das Hier und Heute der Forschung glaubt, eine Maschine zur Rückkehr in den Jansenismus entstehen lässt und damit das spirituelle Abenteuer der «Einzelgänger» von Port-Royal in den Präsenz des Körpers des Filmemachers und der Schauspieler versetzt, die in Form der Lesertribüne die Filmfamilie bilden: Françoise Lebrun, Eva Truffaut, Mireille Perrier, Mathieu Amalric... Ein kollektives und chorales Werk, in dem das Subjekt Dieutre mit dem sittenstrengen, aller Fleischeslust entsagenden Glauben ein Gefühl auslotet, das sich ihm unablässig entzieht, und dem er mit allen Mitteln auf den Grund geht: Von Einflüssen des Schauerfilms – ein Friedhofsbesuch mit Rauchschwadeneffekten, die Inszenierung der blitzartigen Konvertierung Pascals – über theatrale Aufführungen, Commedia dell'arte bis hin zu Untersuchungen (mit dem Historiker Philippe Sellier) und dem Tagebuch mit der Off-Stimme des Diktiergeräts, die diese Suche nach einer verlorenen Zeit mit einer inbrünstigen Ungewissheit ausstattet. *Fragments sur la grâce* und sein Potlatch-Element stellt noch direkter die Frage der Verwendung der Artefakte in den Filmen Vincent Dieutres, der den Verismus nie zu einer unantastbaren

Religion erhoben hatte. Die Kameras und Mikrofone, die bisweilen im Bild seiner Filme erscheinen, sind vor allem gewollte Scheinhandlungen, die bei der Montage zu wahrnehmbaren Zeichen einer Unentschlossenheit des Glaubens werden und den Zuschauer auffordern, stets an der Wahrheit der Dinge zu zweifeln, und sich in einen filmischen Raum zu begeben, der zwischen dem Glaubwürdigen und dem Artefakt schwankt, aber dennoch Effekte von Wirklichkeit ergibt. Diese *Fragments* sind im Filmschaffen Dieutres ein Schlüsselmoment, als hätte sich die in *Rome désolée* begonnene geduldige Sammlung der elementarsten Archive in einer offenen und freudigen Form kristallisiert, die (dem Ich) wieder alles neu verfügbar macht und mit einer melancholischen Betrachtung der Welt abzuschließen scheint, um einen dritten Weg (eine dritte Stimme) zu ermöglichen, was sich mit *Orlando Ferito Roland blessé* (2013) abzeichnet. In Sizilien betrachtet der Filmemacher die Gegenwart und erkundet, getragen vom Leuchten der modernen «Glühwürmchen», die «nur aus dem Blickfeld jener verschwunden sind, die nicht mehr am richtigen Ort stehen», die Zukunft. Man muss in den Abgründen des «Spektakels» weiter nach Gründen dafür suchen, sich in diesem Süditalien, das die Züge eines Europa-Konzentrats trägt, wieder und wieder in Erstaunen versetzen zu lassen: Immigration,

politische Krise, konkrete Utopien, der Zusammenstoß von Moderne und Archaismus finden dort unter freiem Himmel statt und können in einer Erzählung der Ursprünge kondensiert werden, die die mythische Geschichte des letzten höfischen Romans (*Orlando furioso*) des 16. Jahrhunderts spielen, diese aber um eine Variation bereichern: Die Geschichte wird hier mit den erfundenen Kindern Orlandos, Luciolino und Luciolina, fortgesetzt, die «in der Katastrophe» geboren sind, durch die Nichtversöhnung mit der Tyrannei der Gleichgültigkeit aber «die Fähigkeit besitzen, umgehend das Drama des Anderen zu betreten», wie zum Beispiel jene Studentinnen, die sich um die in Strömen, manchmal bereits tot unter der stechenden Sonne von Lampedusa eintreffenden Migranten kümmern. Von seinem Zimmerkern aus ist es Vincent Dieutre stets gelungen, eine Reihe von konzentrischen Bewegungen zu erfinden, die Film um Film das Gebiet des Selbst-Bewusstseins erweitern, um kritisch an die Gemeinschaft von früher, zu der er gehört, anzuschließen, und aufmerksam die Nahtstelle zu der herzustellen, die kommt. Weil auch er sich verlaufen hat, weil er seine Affekte und Wunden und die Unbeständigkeit der Dinge kennt («Zwischen uns und der Hölle liegt nur das Leben, das fragilste aller Dinge», so Pascal), kann er als Künstler ein queeres «Drittes Kino» schmieden, in dem

die Identität immer wieder neu auf den Tisch kommt, da sie sich an der stets neuen Interaktion mit der Welt nährt, dieser Quelle unendlichen Erstaunens... und Leidens. Die abschließende Plansequenz des Films *Rome désolée*, eine «Pietà» dessen Figuren auch in den nachfolgenden Filmen häufig wiederkehren, liefert einen wichtigen Hinweis: ein auf Bodenebene gefilmter Mann, der sich an einen Jugendlichen klammert und die Passanten um Geld anbettelt. Das symbolische Bild des «Ausgestossenen», vor dem sich die Gesellschaft in ihrer Gesamtheit bemüht, die Augen zu verschließen. Der Akt des Filmens, soll er denn einen Sinn haben, muss mindestens fähig sein, auch diesem Unerträglichen standzuhalten. Die Realität, unsere Realität, ist oft unerträglich. Vincent Dieutre zählt zu jenen Filmemachern, die ihr in ihrer ganzen Unreinheit auf den Grund gehen und sie sich aneignen, und denen es dadurch gelingt, ihren «Schatz zu bergen» und zu entdecken, dass sie die für ihren Wandel nötigen Kräfte noch besitzt.

1 Alain Vircondelet, *Rencontrer Marguerite Duras*, 2014.

2 Unmittelbare sexuelle Begegnung zwischen zwei einwilligenden Erwachsenen, ohne Folgen und ohne Sentimentalität.

3 Das Konzept des «Ich-Haut» wurde durch den Psychoanalytiker Didier Anzieu entwickelt, der den Körper als die lebensermöglichende Dimension der menschlichen Realität beziehungsweise als das ansieht, worauf die psychischen Funktionen gründen. Das Ich gründet auf einem körperlichen Ich, dem Ich-Haut.

# ROOMS WITH A VIEW: A SELF-PORTRAIT OF THE FILMMAKER AS A QUEER LAZARUS

THE CINEMA OF VINCENT DIEUTRE

**“ALL EMOTION IS RELEASED  
FROM YOU, ADDING TO YOUR  
ENVIRONMENT; OR MELTS INTO  
YOU AND BECOMES AS ONE.”**

MALLARMÉ

**“ALL THOSE MOMENTS WILL  
BE LOST IN TIME... LIKE TEARS  
IN THE RAIN.”**

ROY BATTY, BLADE RUNNER (1982)

In the beginning, there would be a hotel room, a bed, bathed in half-light. The alcove would be protected by net curtains that would be lifted by a light breeze, a breath through which the outside light would penetrate intermittently, like a random beating in the setting, reminiscent of the synchronous movement of the shutter and of the diaphragm. A fleeting flare, like a return to the conscious life for this man stepping out of a melancholic reverie saying: “I am the one who called, who cried out in this white light, desire” (Marguerite Duras, *Les Mains négatives*). Vincent Dieutre is this man who was resurrected by cinema at the end of a time adrift, experienced in an interstice between life and death, where he previously spent the darkest of times: *Rome désolée* (1995) is a clinical advance into the Durassian “internal shadows”, this “mysterious region in which the most elementary archives of oneself are kept every which way, with words serving as the tools of transition”, once emerged from “the rut of cheap powder” (...) which, over these years, was able to provide the only “sense” that his existence could take. For sixty-eight minutes experienced in the present, the voice-over retraces the trajectory of an individual stringing together love affairs and needles, “tricks”<sup>2</sup> and fixes, onto images without quality, static and open

shots of a worn-out Rome, interspersed with images taken from the audio-visual landscape or from video games. “A visual background” that is fragmented with the monologue, namely the representation of a relationship of indifference with the real, of an account of the self that is removed from all experience of collective History and public

First and foremost, he said, break away from the chaos of the past, but by “fixing” it with a radical gesture, an emaciated auto-fiction. Breaking away, while reviving an artistic derivation. That of his “mistresses for thinking”, as he calls them: the women who made him, in particular, Marguerite Duras – the image as a visual and rhythmic medium for

**A FLEETING FLARE, LIKE A  
RETURN TO THE CONSCIOUS LIFE  
FOR THIS MAN STEPPING OUT OF  
A MELANCHOLIC REVERIE SAYING:  
“I AM THE ONE WHO CALLED,  
WHO CRIED OUT IN THIS WHITE  
LIGHT, DESIRE”** (M. DURAS)

space. The world is viewed through this skylight where adverts for Ragu sauce and images from the first Iraq war come, one after another, with equal importance. The desolation of Vincent Dieutre is this “experience of a place or a situation, placing the camera in front of a section of landscape and letting the world turn – long enough for the image to be constructed, long enough to be influenced by the image...” (Jean-Charles Massera).

the spoken word – Chantal Akerman – among others, *Jeanne Dielman*, which lit up his adolescence with a black and seminal sun, *News From Home* which let him grasp the shot as the primordial unit of cinematographical disposition – or even, in the contemporary art field, Sophie Calle with her assisted and manipulative ready-made pieces of autobiographical reality. Ensuring what we love and who we love, film after film, so as to face head-on



the contemporary condition, which was, at the start, his own: from an orphaned generation, the famous generation “X” deprived of a great founding story, the young Vincent saw the events of May ‘68 from afar (“later, one Sunday, my parents took me and my brother to contemplate the Sorbonne after the battle”), but was marked by its violent repercussions in

a community which is collapsing away, wider than that of the sexual minority he has chosen to be part of, Vincent Dieutre poses the subjectivity of his gaze, as an ultimate legitimacy to read the external world by practising a plural expressionism, from the point of view of the media (film, video) as much as the forms (film, installation, performance).

## WHAT ALSO INTERESTS DIEUTRE IS SEEING HOW THE SONOROUS AND PICTORIAL IMAGES THAT ARE RECORDED IN HIS BODY CAN REGAIN THEIR FREEDOM IN THE PRESENT OF THE VOYAGE AND THE SHOOTING.

Italy ten years later. He knew, like the sociologist Zygmunt Bauman, that the total and capital social fact is “liquid life”, separated life, which makes us no longer “human beings” but “unique contraptions launching themselves against each other”, according to Pasolini’s prophecy in his famous article *The Power Void in Italy*, drowned in the Society of the Spectacle definitively autopsied by Debord, in which “the true is a mere moment of the false”. And for crying out his singularity as a desiring individual, in order to find

In doing so, his ‘cinéma vérité’ inevitably has the body as its anchorage point, as its thermometer, the home of our perceptions. A body on the path, which leaves the core bedroom like a contemporary Lazarus, so as to return itself to a fragile state during a trip to Naples, Paris, Berlin or Buenos Aires. Firstly, it is a matter of replaying the precariousness of an encounter with other bodies, the dialectic movement of Eros and Thanatos, in the exertion of oneself and not the management of the bodies

specific to hyper-capitalism, by refusing “gay liberation” and welcoming the melancholy that is attached to the pleasure, which, at the very moment when it is going to seize you, is “eaten away by a cancer, in such a way that you notice, as soon as it approaches your lips, the spasm of decomposition.” (Jens Peter Jacobsen). Knowing that the world is perishable, living in it and enjoying it as such... What also interests Dieutre is seeing how the sonorous and pictorial images that are recorded in his body can regain their freedom in the present of the voyage and the shooting. This would be the plan for *Leçons de ténèbres* (2000), the story, narrated on three media (35 mm, video and Super 8), of an aesthete who confuses his aesthetical quest and his real life. As “the challenge of painting has never been the sharing of an emotion. It’s a question of possession”, as soon as we can brush against a canvas and fall into a collapse – or into mystical ecstasy – as in the inaugural scene of this film. No sound is synchronous here, everything therefore still seems “separated”, but the love of art is envisaged as a possible path and story, in so far as it is a matter of welcoming the phantoms that rest in the images, of giving form to a contamination, of showing Carravaggio’s paintings emerging in today’s nocturnal scenes. The sphere of these *Leçons* is the discovery of

another possession, that of the traces of memory that linger in the filmmaker’s “internal shadows”, the emotional souvenir of a community that materialises in a circular tracking shot over Rome’s piazza del popolo: “you know them well, the vague little crowd of those who, for a minute, a week or a year, desired you, loved you, gave you life. Like you too loved them...”

Italy is this cardinal country, a metaphorical space of degradation and redemption, that in which he awoke and to which he has to return, again and always. As is the case in *Bologna Centrale* (2003), originally a sound piece which became a film shot in the gaps of the sound, to explore once more the rite-of-passage geography of the city where the adolescent discovered sexuality, drugs and the violence of politics at the end of the 1970s. The recording of the voiceover with a Dictaphone gives it a grain equivalent to that of the image, reinforcing its corporeity. In the field of vision, the narration deploys a series of sensorial crystallisations punctuated by news-flashes broadcast by the RAI on the day of the attack on Bologna Central Station. These return cyclically to be “deposited” on the drawn curtains of the hotel room: this founding moment of the future in Italy is treated as a stopping of historical and intimate time, whereas today’s televisual outpourings signify





LEÇONS DE TÉNÉBRES

the entry into Berlusconi hyper-individualism. The last sequence takes note of this new era, which is also an individual coming of age: like his voice, reading, in the present (clear voice) and in the past (Dictaphone voice), the list of those having disappeared into the debris of Bologna Centrale during this disastrous summer in 1980. The filmmaker is duplicated onscreen, at the moment of leaving, inextricably interweaving his biography with a collective memory that remains tormented. The disposition of the traces of memory carried by the body is also at the heart of *Mon voyage d'hiver* (2003). This is a road movie where the challenge is now to attempt to transmit memories to the following generations, embodied by young Itvan, before the glaciation of forgetfulness – the indelible threat of the contemporary perpetual present. Itvan is the consenting figure of an initiation into the music of voices, Schubert, Brecht, Celan and the phantoms of German history, of a psycho-geographical drift that has never ceased to make him feel “the density of the instant, of all these possibilities”. This humus of memories and the future, lying in the landscape, through which we travel as much as it travels through us.

For Vincent Dieutre, making a film means proving that something has happened, while divesting oneself of the

“Skin-Ego”<sup>3</sup>, which becomes, thus, a luminous body promised to the eternity of the instant: *Jaurès* (2012). In this exercise of exhausting a fixed landscape – the window of an apartment – the dialogue of the two narrators (Eva Truffaut and himself) who story-tell, fake-live, the shots taken during the time that the relationship lasted between the filmmaker and his then companion, re-stages two inextricably linked events: here, not long ago, two men loved each other, and outside, along the Saint Martin Canal, a camp of Afghan refugees existed. Is it voyeurism? Not really, since Dieutre constructs a cinematographical prosopopoeia of the absent, which incorporates imaginary elements (some touches of animation): *Jaurès* is above all a “lived” story, which might have well not become a film, but becomes one under cover of a duplication: the “window onto the world” of the apartment and the screen that shows it in the studio where the duo are recording their exchanges. This device brings into crisis the habitual “refugee” film but succeeds in giving it a representation, for this play on windows/screens fabricates a no man’s land, which is the primordial condition of this triangular relationship: Vincent, the secret passenger in the intimate life of Simon, who, outside, looks after the Afghan refugees, visible in public space, without being seen,

except at the moment of their expulsion and their return into the relative invisibility organised by a hypocritical policy. A new questioning, reaffirmed at the heart of the film, of the boundary between the intimate and the “extimate”. After this, as soon as something has been recorded and put into form, then shown, the world will perhaps no longer be exactly the

believes in a here and now of research. The spiritual adventure of the “recluses” of Port-Royal is replaced in the present in the body of the filmmaker and actors – a film family embodied by the stand of readers represented by Françoise Lebrun, Eva Truffaut, Mireille Perrier, Mathieu Amalric... A collective and choral work in which Dieutre-subject

## MAKING A FILM MEANS PROVING THAT SOMETHING HAS HAPPENED, WHILE DIVESTING ONESELF OF THE “SKIN-EGO”<sup>3</sup>, WHICH BECOMES, THUS, A LUMINOUS BODY PROMISED TO THE ETERNITY OF THE INSTANT...

same, since “the density of the instant” will have been reconstituted and will have taken shape with cinematographical language.

The non-place that has to be embodied, the exhumation of disappeared traces, these are the greatest matters in *Fragments sur la grâce* (2006). This is a proposition that nullifies the bulk of the contingent of becalmed and reified so-called historical documentaries, making a machine to go back to the time of Jansenism through a film that

explores a sentiment that incessantly escapes him, this austere faith that banishes the pleasures of the flesh, by drawing on all available resources: from the Gothic-type film genre – a visit to a cemetery with smoke canisters, the mise en scène of the dazzling conversion of Pascal – to theatrical performance, ‘la comedia dell arte’, to investigation (with the historian Philippe Sellier) and diaries with a Dictaphone voiceover which instils a fervent uncertainty into this search of lost time. *Fragments sur*



*la grâce* and its potlatch device put, even more directly, the question of the use of artifice in the films of Vincent Dieutre, who never made verism into an untouchable religion. The cameras and microphones that sometimes loom into shot in his films are organised simulacra, which, during editing, become manifest signs of a hesitation in belief. This invites the spectator to always doubt the truth of things, to evolve in a cinematic space that wavers between the credible and the artifice, which nonetheless produces real effects.

These *Fragments* constitute a key moment in Dieutre's cinema, as if the patient assembling of the most elementary archives of the ego that began with *Rome désolée* had crystallised into an open and jubilatory form, which puts everything into play and into a sense of self, and seems to fix a projected melancholic perspective on the world, in order to open a third voice/way – a movement that was sketched out with *Orlando Ferito Roland blessé* (2013). In Sicily, the filmmaker looks at the present and explores the future, carried along by the glare of today's "fireflies", which "have only disappeared from the view of those who are no longer in the right place". One has to continue searching through the night of the "Show" for reasons to be enthralled once again, in this Southern Italy, which appears like

a concentration of all of Europe: immigration, political crisis, concrete utopias, the clash between modernity and archaism. Everything is out in the open air, it can all be condensed into a tale of the beginning told by puppets replaying a mythical story, that of the 16th century's last novel of knighthood (*Orlando furioso*), while inventing a variation: here it means continuing History with the invented sons of Orlando, Luciolino and Luciolina, born "in the catastrophe". But they are unable to reconcile themselves with the tyranny of indifference and "have this ability to enter into the drama of the Other forthwith". Like, for example, these students who take care of the waves of migrants, disembarking alive and at times dead, in Lampedusa, beneath the merciless light of the sun. Vincent Dieutre has, from his core bedroom, always been capable of inventing a series of concentric movements that widen, film after film, the territory of self-consciousness. Thus making a critical connection with the community of before, that to which he belongs, and to stitch it, attentively, to that which is arriving. It is because he too got lost on the way, because he knows his affects, his injuries, and the impermanence of things ("between us and Hell, there is only life, which is the most fragile thing" said Pascal), because he can create, as an artist, a queer "Third Cinema" in

which identity is always to be returned to the profession since it feeds off a renewed interaction with the world, an infinite source of amazement... and suffering. In fact, we need to keep in mind the sequence shot that closes *Rome désolée*, a Pietà whose figures often haunt his films: this man, to whom an adolescent clings, begging for money from passers-by, filmed at ground level. An image-icon seized head-on from the "left behind", into which the social body, whatever this may be, puts huge effort to turning a blind eye. The act of filming, if it is to have a sense, must, at least, be capable of also bearing this unbearable one. Reality, our reality, is often insufferable. Vincent Dieutre is among the filmmakers who, by dint of looking at it intimately, in its very impurity and making it their own, have been able to "find the treasure" and discover that it still contains the vital forces of its transformation.

1 Alain Vircondelet, *Rencontrer Marguerite Duras*, 2014.

2 An instant sexual encounter between two consenting adults, without consequence and lacking any sentimentality.

3 The "Skin-Ego" is a concept devised by the psychoanalyst Didier Anzieu, who sees the body as a vital dimension of human reality, upon which are supported psychic functions. The ego is supported by a corporeal ego, the Skin-Ego.

# « LE TIERS-CINÉMA DÉRANGE PARCE QU'IL SE TIENT À LA LISIÈRE DES GENRES »

ENTRETIEN AVEC VINCENT DIEUTRE

**VOTRE PARCOURS EST ATYPIQUE. APRÈS VOTRE DIPLÔME DE L'IDHEC (1987), VOUS DISPARISSEZ DES ÉCRANS RADARS JUSQU'AU DÉBUT DES ANNÉES 1990, DATE À LAQUELLE VOUS ÉCRIVEZ UN MÉMOIRE DE DEA INTITULÉ ESTHÉTIQUE DE LA CONFUSION...**

Après un long séjour de désintoxication en Angleterre, lié à mes problèmes de toxicomanie, je suis rentré à Paris et je me suis réinscrit en DEA à Censier, sous l'impulsion de Jacques Aumont. Pour ce mémoire, j'avais choisi un corpus de films réalisés par des cinéastes qui me semblaient emblématiques d'un basculement sur le plan du récit, visible dans des œuvres telles que *Les Années 1980* de Chantal Akerman – mélangeant des plans très contemplatifs et des tentatives de fictions qui aboutiront avec *Golden Eighties* – ou *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights* de Philippe Garrel – dans lequel un acteur et une actrice mélangent les rôles qu'ils jouent dans un film et dans la vie réelle... Des films inscrits dans une époque charnière entre les expériences radicales des années 1970 et ce que j'ai appelé « la restauration thermidorienne de la fiction » dans les années 1980, celle précisément où j'étudiais à l'IDHEC et où tout le monde semblait être revenu au narratif. La « confusion », c'était un moment indécis dans le cinéma d'auteur français, qu'on pouvait aussi repérer dans des films tels que *Passion* de Godard ou *Coup de cœur* de Coppola ou encore *Nick's Movie* de Wenders – un des premiers à mélanger vidéo et cinéma. Je voulais reprendre pied en portant un regard analytique sur une nébuleuse d'auteurs qui m'intéressaient vivement.

**Rome désolée inscrit d'emblée votre geste de cinéma dans l'autofiction, alors qu'il aurait pu prendre un tour assez différent.**

Les images que j'avais tournées à la fin des années 1980 étaient restées dans un placard. Le projet que j'avais écrit au départ n'était pas vraiment un journal, plutôt une réflexion sur le cinéma sous la forme d'une installation ou d'un essai. Mais quand je suis rentré à Paris en pleine hécatombe liée au SIDA, je me suis senti comme un miraculé. Alors, *Rome désolée* est devenu l'introspection de ces années de défonce, j'ai fait de la ville italienne un territoire métaphorique de « désolation ». François Barat et le Groupe de recherches et d'essais cinématographiques m'ont laissé carte blanche pour finir le film. Je suis retourné à Rome pour enregistrer des sons, des amis m'ont envoyé des VHS avec des images de la RAI que j'ai refilmées en 16mm dans les locaux de la nouvelle FEMIS... Cette longue gestation m'a amené vers un film à la première personne, qui venait résonner, à ce moment-là, avec d'autres travaux – Alain Cavalier commençait son travail en vidéo, Sophie Calle sortait *No Sex Last Night*...

**L'écriture des textes, qui sont portés par la voix-off, la vôtre le plus souvent, fonctionne-t-elle comme une deuxième captation, qui suit le tournage ?**

Je n'écris jamais à blanc, c'est un processus qui part des images. Les textes sont ensuite enregistrés, ou réécrits au fur et à mesure du montage. Dans *Bonne nouvelle*, par exemple, j'avais prévu un quadrillage précis du quartier, je connaissais les thèmes de chaque histoire, avant d'entamer le tournage. C'était la première fois que j'utilisais une mise en abyme dans laquelle je donnais à voir le studio d'enregistrement des voix, avec Eva Truffaut et Bojana Horackova. C'est à ce moment précis que j'ai commencé à beaucoup monter les textes, leur écriture devenant une deuxième captation. Pour *Mon voyage d'hiver*, j'avais écrit un scénario. Les voix, cette fois, je les ai écrites en cours de route... parce que je voulais qu'elles surgissent du film, qu'elles soient inscrites dans le processus même du tournage, même si elles ont été modifiées également au montage par la suite. Pour *Bologna centrale*, je me suis enfermé dans ma chambre d'hôtel avec un dictaphone pour enregistrer des voix « improvisées » (j'avais aussi lu des ouvrages sur cette période pour respecter une cohérence historique) qui fonctionnent un peu comme des « pianos préparés ». J'aime garder avec mes « voix », cette impression d'arraché au réel, alors que dans chaque film, elles sont le produit d'un processus assez complexe. L'énergie très particulière



BOLOGNA CENTRALE

qui émane du tournage est également importante et différente, selon que je tourne seul ou avec une équipe, toujours réduite, avec laquelle je dois alors créer un état d'esprit, en rendant « collectives » des idées qui me sont propres.

**Dans vos « films de ville », vous organisez la rencontre entre l'extime, le**

seul : je n'utilise pas de pied, mais je pars du principe que je découvrirai forcément le bon endroit pour filmer, j'essaie d'utiliser tout ce que l'urbain propose naturellement comme dispositifs de visibilité. Il y a toujours cette idée centrale de confronter la chambre avec la rue, la perspective, la ville, le paysage : tous mes films sont

se faire... à l'extérieur. Le panoramique est une autre figure stylistique récurrente, parce qu'il représente, pour moi, la cristallisation du noyau intérieur, le point central temporaire, autour duquel on regarde l'extime, pour s'y situer.

**Fragments sur la grâce est un film très complexe, où vous vous situez dans l'Histoire, un potlatch où vous inventez une technique mixte cinématographique : la cène avec les sept acteurs, la voix-dictaphone qui infuse quelque chose de très incertain et très charnel, mais aussi la peinture est présente, le roman gothique, la performance dans l'espace public...**

Je me suis inspiré du travail de la compagnie d'acteurs Tg Stan [fondée à Anvers, en 1989, dont la démarche vise à détruire l'illusion théâtrale par un jeu dépouillé, NDLR], qui lit les textes sur table. *Fragments* cristallise mon rapport à l'Histoire – une dimension constante dans mes films – et mon souci de réinscrire les choses dans une continuité historique, alors que le monde actuel est soumis à l'omniprésence du présent et la muséologie, qui sépare l'art de son contexte architectural et physique... Ce qui me plaît beaucoup à Naples, par exemple, c'est que les tableaux que je filme [dans *Leçons de ténèbres*, NDLR] sont toujours accrochés dans les églises d'origine, et à l'extérieur on entend les

sons de la ville, les gamins jouer au football. *Fragments* est un film historique mais pas muséal parce que je vois le jansénisme aussi comme un certain rapport à la mort, au corps et à ses souffrances (Pascal : « la maladie est l'état naturel du chrétien » ; une monstruosité dans le contexte « cool » d'aujourd'hui !). Or travailler sur la mémoire, l'autobiographie, le relevé de ce qui a lieu, fait partie, pour moi, d'une remise au premier plan de la finitude. Pendant que je travaillais sur *Fragments*, j'ai fait un court séjour à Buenos Aires, qui est devenu un film, *Después de la Revolución*. C'est une excroissance des *Fragments* jansénistes, puisque la question du corps y est aussi centrale, mais selon une toute autre modalité : j'y mets en scène mes relations sexuelles – donc quelque chose qui a trait à la pornographie – avec un de mes amants (un ami artiste et complice), comme un enchevêtrement, une danse à deux, et non dans la frontalité du regard tiers voyeur auquel nous sommes habitués en la matière. Il y avait aussi, bien sûr, l'exploration du Nouveau Monde, l'Amérique du Sud, comme figure du ressassement d'une histoire qui, ici, est un peu perdue. Là-bas, il y a des possibles, un bouillonnement, que je devais prendre à bras-le-corps.

**Votre chemin cinématographique vous a-t-il permis de recoller les morceaux**

## TRAVAILLER SUR LA MÉMOIRE, L'AUTOBIOGRAPHIE, LE RELEVÉ DE CE QUI A LIEU, FAIT PARTIE, POUR MOI, D'UNE REMISE AU PREMIER PLAN DE LA FINITUDE.

**visible qui apparaît, dans le cadre, en plans fixes, et vos paysages intimes, ceux qui naissent dans votre alcôve (chambre, appartement). Dans les « films d'Europe », à l'inverse, c'est le mouvement qui semble primer, une pensée qui se déplace en creusant les paysages.**

*Rome désolée*, c'est la matrice. Tout y est à nu : plans fixes, voix off. Dans les films suivants, l'enjeu a été de compliquer ce système structurant, qui comporte des constantes. Le plan fixe en est une, en particulier quand je tourne

là, entre le monde intérieur et extérieur. *Jaurès* représente le paroxysme de cette dualité, puisque tout est filmé d'une chambre qu'on ne voit jamais, ou depuis l'auditorium où Eva et moi improvisons notre dialogue à deux voix sur les images déjà montées. Ce lieu, c'est « le ventre du film », c'est un peu l'atelier, là où le film se fabrique et prend forme. Dans *Viaggio nella dopo-storia*, on retrouve aussi la petite chambre de l'Institut français de Naples dans laquelle je suis en train de rêver au film, alors qu'il est en train de



ORLANDO FERITO ROLAND BLESSÉ

**d'un moi fragmenté, pour opérer un mouvement de bascule vers l'Autre, ce qui apparaît déjà avec *Después* et s'affirme dans *Orlando Ferito* ?**

C'est aussi une manière de regarder la beauté et l'inventivité des pratiques quotidiennes d'une génération qui n'est pas la mienne. Or en Italie, les gens de ma génération qui ont vécu le gauchisme et les années de plomb, regardent ces militants un peu de haut, sans leur proposer autre chose qu'une ironie coupable. Mais le dégoût de soi empêche de regarder ce qui se passe réellement. Je voulais prendre la position du *Candide*, avec les « pupi » (le théâtre de marionnettes), qui est aussi un retour vers l'enfance, de l'art, bien sûr, mais vers l'enfance tout court. Et Pasolini semble reprendre une place dans la génération d'aujourd'hui, notamment parce qu'il a beaucoup critiqué le gauchisme...

**Que représentent pour vous les « tiers-cinéastes » que vous avez identifiés dans les années 2000 et dont vous continuez de vous réclamer ?**

Je reste convaincu que les forces de contestation d'un certain cinéma d'auteur moyen assez conventionnel, qui se veut critique du monde tout en entérinant son fonctionnement, viennent désormais, soit du monde de l'art (Pierre Huyghe, Douglas

Gordon, etc.), soit d'auteurs tels que Apichatpong Weerasethakul ou Wang Bing, ou encore de personnalités dont nous avons montré le travail dans les programmations Pointligneplan depuis 1997. L'impureté du « tiers-cinéma » dérange, parce qu'il se tient précisément à la lisière des « genres » ; sa pratique est une manière de se libérer des modèles fatigués de la fiction et du documentaire. Notre travail, en tant que cinéastes et artistes, est toujours de remettre en cause et en jeu les formes, pour être à la hauteur de la complexité contemporaine, celle qui a notamment trait à la circulation vertigineuse des images. Je ne suis pas là pour faire un film de plus, mais pour mettre des coins dans certaines mécaniques trop bien huilées. Il me semble que les générations qui arrivent, c'est en tout cas ce que je sens dans les ateliers que je mène avec des étudiants, au Fresnoy notamment, veulent aller au-delà des vieilles segmentations (ça c'est du cinéma, ça c'est de l'art, ça c'est un film, etc.). Elles sont sur-adaptées à un système plurimodal des formes et des supports. Et c'est plutôt réjouissant !

# «DAS DRITTE KINO STÖRT, WEIL ES SICH AM RANDE DER GENRES BEWEGT»

EIN GESPRÄCH MIT VINCENT DIEUTRE

**IHR WERDEGANG IST ATYPISCH. NACH IHREM ABSCHLUSS AM IDHEC (1987) VERSCHWINDEN SIE EINE WEILE VON DER BILDFLÄCHE UND TRETEN ANFANG DER 1990ER-JAHRE WIEDER IN ERSCHEINUNG MIT DER MASTERARBEIT *ÄSTHETIK DER KONFUSION*...**

Nach einem langen Drogenentzug in England kam ich nach Paris zurück und habe mich auf Anregung Jacques Aumonts erneut für den Masterstudiengang in Censier eingeschrieben. Für diese Diplomarbeit hatte ich einen Corpus von Filmen von Regisseuren gewählt, die mir bezeichnend schienen für einen Umbruch auf der erzählerischen Ebene, was zum Beispiel in *Les Années 1980* von Chantal Akerman zu sehen ist, wo sich sehr kontemplative Einstellungen mit fiktionalen Versuchen vermischen, die in *Golden Eighties* – oder *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights* von Philippe Garrel – münden, in dem ein Schauspieler und eine Schauspielerin die Rollen vermischen, die sie in einem Film und im wahren Leben spielen. Diese Filme entstanden in einer Zeit des Wandels zwischen den radikalen Erfahrungen der 1970er-Jahre und dem, was ich als «thermidorische Wiederherstellung der Fiktion» der 1980er-Jahre bezeichne – jener Zeit, als ich am IDHEC studierte und alle zur Erzählung zurückgekehrt zu sein schienen. Die «Konfusion» war ein Moment der Unentschlossenheit im französischen Autorenfilm, der auch in Filmen wie Godards *Passion*, in Coppolas *Einer mit Herz* oder auch in Wenders' *Nick's Movie*, der als einer der ersten Video- und Kinofilm vereinte, zu beobachten war. Ich wollte wieder Fuss fassen mit

einer Betrachtung unterschiedlicher Autoren, die mich wirklich interessierten.

**Rome désolée verankert Ihr filmisches Schaffen unmittelbar in der Autofiktion. Dabei hätte es auch eine ganz andere Richtung nehmen können.**

Die Bilder, die ich Ende der 1980er-Jahre gedreht hatte, waren in einem Schrank geblieben. Mein ursprüngliches Projekt war weniger ein Tagebuch als vielmehr das Kino betreffende Überlegungen in Form einer Installation oder eines Essays. Aber als ich mitten in dem durch AIDS verursachten Massensterben nach Paris zurückkehrte, fühlte ich mich wie durch ein Wunder gerettet. *Rome désolée* wurde darum zur Introspektion dieser im Rausch verbrachten Jahre und ich habe die italienische Stadt zum metaphorischen Gebiet der «Trostlosigkeit» gemacht. François Barat und die «Groupe de recherches et d'essais cinématographiques» haben mir zur Beendigung des Films freie Hand gelassen. Ich bin zur Tonaufnahme nach Rom zurückgekehrt, Freunde schickten mir Videokassetten mit Bildern der RAI, die ich in 16 mm in den neuen Räumlichkeiten der FEMIS gefilmt hatte... Dieser lange Reifeprozess hat mich zu einem Film in der ersten Person geführt, der zu diesem Zeitpunkt mit anderen Arbeiten in Einklang stand – Alain Cavalier begann

seine Videoarbeiten, Sophie Calle brachte *No Sex Last Night* heraus...

**Funktioniert das Schreiben der Texte, die von der Off-Stimme, meistens Ihrer eigenen, getragen werden, wie eine zweite, auf die Dreharbeiten folgende Aufnahme?**

Ich schreibe nie aus dem Blauen heraus, dieser Prozess beginnt mit den Bildern. Danach werden die Texte eingesprochen oder im Laufe der Montage neu geschrieben. In *Bonne nouvelle* hatte ich beispielsweise eine präzise Quadrierung des Quartiers vorgesehen, und ich kannte vor Beginn der Dreharbeiten die Themen jeder Geschichte. Ich verwendete zum ersten Mal eine Abimisierung, in der ich das Tonstudio mit Eva Truffaut und Bojana Horackova zeige. Genau in diesem Moment habe ich begonnen, die Texte stark zu montieren und ihr Schreiben wurde zu einer zweiten Aufnahme. Für *Mon voyage d'hiver* hatte ich ein Szenario geschrieben. Die Stimmen hatte ich diesmal während des Filmens geschrieben, weil ich wollte, dass sie aus dem Film kommen, dass sie Teil der Montage sind, obgleich sie anschließend durch die Montage ebenfalls verändert wurden. Für *Bologna centrale* habe ich mich mit einem Diktiergerät zur Aufnahme von «improvisierten» Stimmen, die ein wenig wie «präparierte Klaviere» funktionieren, in meinem Hotelzimmer eingeschlossen



(ausserdem hatte ich zur Einhaltung der historischen Kohärenz Werke über diese Zeit gelesen). Bei meinen «Stimmen» hinterlasse ich gerne den Eindruck, sie der Realität entrissen zu haben, obwohl sie in jedem Film das Ergebnis eines recht komplexen Prozesses sind. Die besondere, aus den Dreharbeiten entstehende Energie ist ebenfalls wichtig und eine andere, wenn ich alleine oder mit einem Team, das zwar immer klein ist, drehe und mit dem ich dann einen gemeinsamen Geist erschaffen muss, indem ich meine eigenen Ideen zu «kollektiven» Ideen mache.

**In Ihren «Stadt-Filmen» lassen Sie das «Extime», das Sichtbare, das im Bild, in statischen Einstellungen erscheint, mit ihren intimen Landschaften zusammentreffen, die im Alkoven (Schlafzimmer, Wohnung) entstehen. In den «Europa-Filmen» hingegen scheint die Bewegung vorzuherrschen, ein Gedanke, der sich fortbewegt und die Landschaften durchpflügt.**

*Rome désolée* ist die Matrix. Alles liegt blank: Statische Einstellungen, Off-Stimmen. In den folgenden Filmen bestand die Herausforderung daraus, dieses strukturgebende System, das Konstanten enthält, komplexer werden zu lassen. Dazu zählt auch die statische Einstellung, besonders, wenn ich alleine drehe: Ich verwende kein Stativ, gehe aber von

dem Grundsatz aus, dass ich auf jeden Fall den richtigen Standort zum Drehen finden werde, und ich versuche alles zu verwenden, was die städtische Umgebung an Sichtbarkeits-elementen zu bieten hat. Der zentrale Gedanke ist dabei immer die Konfrontation des Schlafzimmers mit der Strasse, der Perspektive, der Stadt, der Landschaft: Hier, zwischen der Innen- und der Aussenwelt, befinden sich alle meine Filme. *Jaurès* stellt den Höhepunkt dieser Dualität dar, denn alles wird von einem Zimmer aus gefilmt, das man nie sieht, oder aus dem Hörsaal, in dem Eva und ich unseren Dialog in zwei Stimmen vor den bereits montierten Bildern improvisieren. Dieser Ort ist der «Bauch des Films», ein bisschen wie eine Werkstatt, wo der Film hergestellt wird und Gestalt annimmt. In *Viaggio nella dopo-storia* sieht man wieder das kleine Zimmer, diesmal im Institut Français von Neapel, in dem ich von dem Film träume, der gerade in Entstehung ist... draussen. Der Kameraschwenk ist eine weitere häufig wiederkehrende Stilfigur, denn für mich stellt er die Kristallisierung des inneren Kerns, den zentralen temporären Punkt dar, von dem aus man das Ex-time betrachtet, um sich dort zurechtzufinden.

***Fragments sur la grâce* ist ein sehr komplexer Film, in dem Sie in der Geschichte Stellung beziehen, ein Potlatch, in dem Sie eine fil-**

**mische Mischtechnik erfinden: Das Abendmahl mit den sieben Schauspielern, die Diktiergerät-Stimme, die etwas sehr Ungewisses und Fleischliches einfliessen lässt, aber auch die Beteiligung der Malerei, des Schauerromans, der Performance im öffentlichen Raum...**

Ich habe mich von der Arbeit der Schau-

Gegenwart und der Museumskunde unterliegt, die die Kunst von ihrem architektonischen und physischen Kontext trennt... Was mir in Neapel sehr gefällt ist unter anderem, dass die Bilder, die ich filme [in *Leçons de ténèbres*, Anm. d. Verf.] immer noch in den ursprünglichen Kirchen hängen und man von draussen die Klänge der Stadt, Fussball

**FÜR MICH BEDEUTET JEDOCH DIE ARBEIT AN DER ERINNERUNG, DER AUTOBIOGRAFIE, DER BESTANDSAUFNAHME DES ERFOLGTEN, DIE ENDLICHKEIT WIEDER IN DEN VORDERGRUND ZU STELLEN.**

spielertruppe Tg Stan [die 1989 in Antwerpen gegründet wurde und sich mittels eines sachlichen Spiels auf die Zerstörung der theatralischen Illusion konzentriert, Anm. d. Verf.] inspirieren lassen, die die Texte auf dem Tisch liest. *Fragments* kristallisiert mein Verhältnis zur Geschichte – die in meinen Filmen eine konstante Dimension ist – und mein Bestreben, die Dinge in eine geschichtliche Kontinuität zu setzen, obgleich die heutige Welt der Allgegenwart der

spielende Kinder hört. *Fragments* ist ein Geschichtsfilm, kein musealer Film, denn ich sehe den Jansenismus auch als eine gewisse Form der Beziehung zum Tod, zum Körper und zum Leiden (Pascal: «Krankheit ist der normale Zustand des Christen»; eine Monstrosität des heutigen «coolen» Kontexts!). Für mich bedeutet jedoch die Arbeit an der Erinnerung, der Autobiografie, der Bestandsaufnahme des Erfolgten, die Endlichkeit wieder in den Vordergrund zu stellen.



Während meiner Arbeit an *Fragments* war ich eine kurze Zeit in Buenos Aires, woraus der Film *Después de la Revolución* entstanden ist. Dabei handelt es sich um einen Auswuchs der jansenistischen *Fragments*, denn auch hier nimmt die Frage des Körpers einen zentralen Platz ein, die Modalität ist jedoch eine andere: Ich inszeniere meine sexuellen Beziehungen – folglich etwas pornografisch geprägtes – mit einem meiner Liebhaber (ein befreundeter Künstler und Komplize) wie eine Verschlingung, einen Tanz zu zweit und nicht in der Frontalität des voyeuristischen Blicks Dritter, den wir in diesem Bereich gewohnt sind. Und natürlich war da auch die Erforschung der Neuen Welt, Südamerikas, als eine Figur der Wiederholung einer Geschichte, die hier etwas verloren ist. Dort gibt es Möglichkeiten, eine Wallung, derer ich mich annehmen musste.

**Hat es Ihnen Ihr filmischer Werdegang ermöglicht, die Teile eines fragmentierten Ichs wieder zusammenzufügen und eine Schwenkbewegung zum Anderen zu vollziehen, was sich in *Después* bereits andeutet und in *Orlando Ferito* weiter bekräftigt?**

Es geht dabei auch um die Betrachtung der Schönheit und des Einfallsreichtums bei den täglichen Handgriffen einer Generation, zu der ich nicht gehöre. Aber in Italien schauen die Leute

meiner Generation, die den Linksextremismus und die bleiernen Jahre erlebt haben, eher auf diese Aktivisten herab, ohne ihnen etwas anderes als die Ironie des Schuldigen zu bieten. Aber der Ekel vor sich selbst hindert daran, das zu sehen, was wirklich vor sich geht. Mit den «Pupi» (dem Marionettentheater) wollte ich die Position Candides einnehmen, die auch eine Rückkehr in die Kindheit, natürlich auch die Kunst, aber vor allem die Kindheit ist. Und Pasolini scheint bei der heutigen Generation einen neuen Stellenwert zu haben, insbesondere aufgrund seiner Kritik am Linksextremismus...

**Was stellen für Sie die «Filmemacher des Dritten Kinos» dar, die Sie in den 2000er-Jahren identifizierten und zu denen Sie sich weiterhin zählen?**

Ich bin davon überzeugt, dass die Protestkraft eines gewissen mittelmässigen, recht konventionellen Autorenkinos, das die Welt kritisiert und gleichzeitig ihre Funktionsweise billigt, nun aus der Kunst (Pierre Huyghe, Douglas Gordon, etc.) oder von Autoren wie Apichatpong Weerasethakul oder Wang Bing kommt, zum Teil auch von Persönlichkeiten, deren Arbeiten wir seit 1997 im Rahmen von Pointligneplan zeigen. Die Unreinheit des «Dritten Kinos» stört genau deshalb, weil es sich in den Randbereichen zwischen den «Genres» bewegt und die

Wahl dieser Ausdrucksform eine Art ist, sich von den erschlafte Modellen der Fiktion und des Dokumentarfilms zu befreien. Unsere Arbeit als Filmemacher und Künstler besteht immer in der Hinterfragung und Neubetrachtung der Formen, um der Komplexität der Moderne gewachsen zu sein, die insbesondere mit dem schwindelerregenden Umlauf der Bilder verbunden ist. Ich bin nicht da, um noch einen Film mehr zu machen, sondern dazu, in einige zu gut geschmierte mechanische Abläufe kleine Störfaktoren einzuwerfen. Mir scheint, dass die kommenden Generationen die alten Segmentierungen hinter sich lassen wollen (das ist Kino, das ist Kunst, das ist ein Film, etc.) – zu diesem Schluss komme ich jedenfalls in den Workshops, die ich besonders am Fresnoy mit den Studenten veranstalte. Sie sind einem multimodalen System der Formen und Medien überangepasst. Und das ist erfreulich!



# “THIRD CINEMA IS CHALLENGING BECAUSE IT STANDS AT THE EDGE OF THE GENRES”

A CONVERSATION WITH VINCENT DIEUTRE

**YOUR CAREER IS QUITE UNUSUAL. AFTER YOUR DIPLOMA FROM IDHEC (THE INSTITUTE FOR ADVANCED CINEMATOGRAPHIC STUDIES) IN 1987, YOU WENT OFF RADAR UNTIL THE BEGINNING OF THE 1990S, WHEN YOU WROTE A POST-GRAD THESIS ENTITLED THE AESTHETICS OF CONFUSION...**

After a long period of rehab in England, linked to my problems of drug addiction, I returned to Paris and re-enrolled in the post-grad programme at Censier, at the instigation of Jacques Aumont. For this thesis, I had chosen a corpus of films directed by filmmakers who, to me, seemed emblematic of a shake-up at a narrative level, visible in works such as *Les Années 1980* by Chantal Akerman – mixing very contemplative shots and attempts at fiction that would lead to Golden Eighties – or *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights* by Philippe Garrel – in which an actor and a actress mix up the roles that they are playing in a film and in real life... Films that were part of a watershed era between the radical experiences of the 1970s and what I have called “the Thermidorian restoration of fiction” in the 1980s, which was precisely when I was studying at IDHEC and everyone seemed to have come back to the narrative. The “confusion” was a moment of indecision in French auteur cinema that we could also identify in films such as *Passion* by Godard or *One from the Heart* by Coppola or even *Nick's Movie* by Wenders – one of the first to mix video and cinema. I wanted to regain my footing by bringing an analytical perspective to a nebula of authors who keenly interested me.

**Rome désolée immediately placed your cinematic gesture within autofiction, whereas it could well have taken quite a different turn.**

The images that I'd shot at the end of the 1980s had remained in a cupboard. The project that I'd initially written was not really a diary but more a reflection on film, taking the form of an installation or an essay. But when I returned to Paris in the middle of the AIDS-connected carnage, I felt like a miraculous survivor. So, *Rome désolée* became an introspection of these years of getting high; I made the Italian city into a metaphorical territory of “desolation”. François Barat and the ‘Groupe de recherches et d'essais cinématographiques’ gave me carte blanche to finish the film. I went back to Rome to record sound. Friends sent me VHS tapes with images from RAI that I re-filmed in 16 mm on the premises of the new FEMIS French state film school... This long gestation brought me towards a first-person film, which had, at that point, just resonated with other works – Alain Cavalier was starting his video work, Sophie Calle was releasing *No Sex Last Night*...

**Does the writing of the texts, which are carried by the voiceover, most often your own, work like a second recording following the shoot?**

I never write based on nothing, it's a process that starts with the images.

The texts are then recorded or rewritten as the editing proceeds. For example, in *Bonne nouvelle*, I had planned an accurate sectoring of the district, as I knew the themes of every story, before starting the shoot. It was the first time that I used a ‘mise en abyme’ in which I show the voice recording studio, with Eva Truffaut and Bojana Horackova. It was at this precise moment that I really started to put together the texts, as their writing became a second recording. For *Mon voyage d'hiver*, I had written a script. This time, I wrote the voices along the way... because I wanted them to emerge from the film, for them to be part of the very process of shooting, even if they were subsequently changed during the editing. For *Bologna centrale*, I locked myself in my hotel room with a Dictaphone to record the “improvised” voices (I had also read books about this period so as to respect historical consistency), which work a little like “prepared pianos”. With my “voices”, I like to keep this impression that they're torn from reality, whereas, in each film, they are the product of a fairly complex process. The very particular energy that emanates from the shoot is also very important and different, depending on whether I'm shooting alone or with a team, which is always small, with which I must then create a state of mind, by



making the ideas that are specific to me into “collective” ones.

**In your “city films”, you organise an encounter between the “extimate”, the visible that appears in frame, in static shots, and your intimate landscapes, those that are born in your alcove (bedroom, apartment). On the contrary, in**

as viewing devices. There is always this central idea of opposing the bedroom with the street, the perspective, the city, the landscape: all my films are there, between the interior and exterior worlds. *Jaurès* represents the paroxysm of this duality, since it is all filmed from a bedroom that we never see, or from the auditorium where Eva and I are impro-

**FOR ME, WORKING ON MEMORY, AUTOBIOGRAPHY, A SUMMARY OF WHAT HAS TAKEN PLACE, THIS IS ALL PART OF HIGHLIGHTING THE FINITE NATURE OF BEING.**

**the “European films”, it is movement that seems to take precedence, a thought that travels by digging into the landscapes.**

*Rome désolée* is the matrix. Everything in it is naked: static shots, voiceovers. In the films that followed, the challenge was to complicate this structuring system, which contains constants. The static shot is one of these, particularly when I shoot alone: I don't use a tripod, but I assume that I will inevitably find the right spot for filming and I try to use whatever the urban space naturally offers

vising our two-voiced dialogue over the images that have already been edited. This place is the “belly of the film”, it's a bit like the workshop, it's where the film is made and takes shape. In *Viaggio nella dopo-storia*, we also see the small bedroom at the French Institute in Naples in which I'm dreaming about the film while it is being made... outside. The pan shot is another recurring stylistic device since, for me, it represents the crystallisation of the interior kernel, the central temporal point around which we look at the “extimate” to find ourselves.

***Fragments sur la grâce* is a very complex film, in which you situate yourself in History, a potlatch in which you invent a mixed cinematographical technique: the supper with the seven actors, the Dictaphone voice that infuses something very uncertain and very carnal. Yet, also present are painting, the Gothic novel, public performances, etc.**

I was inspired by the work of the Tg Stan theatre company [founded in Antwerp in 1989, their approach aims to destroy theatrical illusion through pared-down acting, Ed.], which reads scripts on the table. *Fragments* crystallises my relationship with History – a constant dimension in my films – and my concern with rewriting things in a historical continuity, whereas the current world has submitted to the ubiquity of the present and to museology, which separates art from its architectural and physical context... For example, what I really like in Naples, is that the paintings that I film [in *Leçons de ténèbres*, Ed.] are always hanging in the original churches, and outside we hear the sounds of the city, kids playing football. *Fragments* is a historical film but not a museum-like one because I also see Jansenism like a certain relationship with death, the body and its suffering (Pascal: “illness is the natural state of the Christian”; a monstrosity in today's “cool” context!). For

me, working on memory, autobiography, a summary of what has taken place, this is all part of highlighting the finite nature of being. While I was working on *Fragments*, I had a brief stay in Buenos Aires, which became a film, *Después de la Revolución*. This is an excrescence of Jansenist *Fragments*, since the question of the body is also central to it but according to a very different modality: here I stage my sexual relationships – therefore something which is akin to pornography – with one of my lovers (a complicit artist friend), like an entanglement, a dance for two, and not with the direct voyeuristic external regard to which we are used in this area. There was also, of course, the exploration of the New World, South America, as a device to ruminate on a history that, here, is a little lost. Over there, there were possibilities, bubbling over, that I had to confront head-on.

**Has your cinematographical path enabled you to stick back together the pieces of a fragmented self, so as to undertake a seesaw movement towards the Other, which is already apparent in *Después* and is asserted in *Orlando Ferito*?**

It's also a way of looking at the beauty and inventiveness of the daily practices of a generation that is not my own. In Italy, the people of my generation, who



ROME DÉSOLÉE

experienced leftism and the dark years, look down on these militants a little, without offering them anything else but guilty irony. But self-loathing can prevent you from seeing what is really happening. I wanted to take the position of Candide, with the 'pupi' (puppet theatre), which is also a return to childhood, of art, of course, but to childhood, full stop. And Pasolini seems to be regaining a position in today's generation, particularly because he was very critical of leftism...

**What do the "Third-filmmakers" whom you identified in the 2000s, and whom you continue to invoke, represent for you?**

I remain convinced that the forces that challenge a certain kind of mediocre, fairly conventional auteur cinema, which claims to criticise the world while assenting to its functioning, now come either from the art world (Pierre Huyghe, Douglas Gordon, etc.), or from auteurs such as Apichatpong Weerasethakul or Wang Bing, or even personalities whose work we have been showing in the Pointlignepan programme since 1997. The impurity of "Third Cinema" is challenging because it stands precisely at the edge of the "genres", its practice is a way of setting oneself free from the tired models of fiction and documentary. Our work, as filmmaker and artist, is always to challenge forms, to bring them

back into play, so as to be on a par with contemporary complexity, that which is, particularly, connected to the spectacular circulation of images. I am not here to make another film, I'm here to put wedges into certain mechanisms that have been too well oiled. It seems to me – well, in any case it's what I sense in the workshops that I run with students at the Fresnoy studio/school in particular – that the generations that are coming up want to go beyond the old segmentations (this is cinema, this is art, this is a film, etc.). They are over-adapted to a pluri-modal system of forms and media. And that's just exciting!

VINCENT DIEUTRE

# BOLOGNA CENTRALE

FRANCE | 2003 | 61' | FRENCH

**PHOTOGRAPHY**

Vincent Dieutre, Patrick Chiha

**SOUND**

Lionel Quantin, Claire Levasseur

**EDITING**

Vincent Dieutre, Patrick Chiha

**MUSIC**

Lorenzo Perosi

**PRODUCTION**Vincent Dieutre  
(Bonne Nouvelle Productions)

*Bologna Centrale* est, à l'origine, une pièce sonore réalisée pour l'Atelier de création radiophonique de France Culture en 2003. Les images du film sont nées des béances du son, tournées «clandestinement» en Super 8 quand les micros étaient éteints. Pour Vincent Dieutre, ce retour sur les «lieux du crime» se construit comme une visite déambulatoire dans une géographie initiatique, l'actualisation d'un espace mental et physique, qui fut pour l'adolescent «innocent», un champ magnétique tendu entre l'éveil du désir homosexuel, la découverte de la drogue et une situation sociale explosive. Le cinéaste écrit ici un journal intime au passé-présent, enregistré avec un dictaphone. Et comme souvent dans son cinéma, Dieutre tresse l'intime et l'extime, en particulier dans la dernière séquence, conçue comme un panorame sonore circulaire, dans lequel le narrateur principal se dédouble, lisant au présent et au passé la liste des disparus dans l'attentat de Bologna Centrale durant ce funeste été 1980. Au moment de prendre congé, l'arpenteur, devient le témoin d'un effacement progressif: celui de sa propre histoire écrasée par une mémoire collective encore tourmentée.

*Bologna Centrale* ist ursprünglich ein Klangstück, das 2003 im Atelier de Création Radiophonique von France Culture entstand. Die Bilder des Films sind aus den Weiten des Klangs geboren und wurden bei ausgeschalteten Mikrofonen «heimlich» in Super 8 gedreht. Für Vincent Dieutre trägt die Rückkehr an die «Tatorte» die Züge eines Besuchs in einer Geografie der Initiation, der Aktualisierung eines mentalen und physischen Raums, der für den «unschuldigen» Jugendlichen ein zwischen Erwachen und homosexuellem Begehren, Drogen und einem explosiven Umfeld gespanntes Magnetfeld war. Aufgenommen mit einem Diktiergerät, schreibt der Filmmacher hier ein Tagebuch in Präsens und Vergangenheit. Wie so oft verknüpft Dieutre das Intime und das Extime, besonders in der letzten Sequenz, die wie ein kreisförmiges Klangpanorama aufgebaut ist, in dem sich der Erzähler verdoppelt und die Liste der in den Ruinen von *Bologna Centrale* im verhängnisvollen Sommer 1980 Verschwundenen in der Gegenwarts- und der Vergangenheitsform liest. Beim Abschied wird der Vermesser Zeuge eines schrittweisen Verblässens: jenes seiner eigenen Geschichte, die von einer noch gequälten kollektiven Erinnerung erdrückt wird.

*Bologna Centrale* was originally a sound piece recorded for France Culture's Radio Creation Workshop in 2003. The film's images come from gaps in the sound, shot "secretly" in Super 8 when the microphones were off. For Vincent Dieutre, this return to the "crime scenes" is constructed like a wandering visit through an initiatory geography, the updating of a mental and physical space which, for the "innocent" adolescent, was a magnetic field stretching between the awakening of homosexual desire, the discovery of drugs and an explosive social situation. Here the filmmaker writes a secret diary in the past and the present, recorded on a Dictaphone. And, as often in his films, Dieutre weaves the intimate with the 'extimate', particularly in the final sequence, designed like a circular sound panorama, in which the principal narrator is duplicated, reading in the present and in the past the list of those having disappeared into the debris of *Bologna Centrale* during this disastrous summer in 1980. At the moment of leaving, the observer becomes the witness to a gradual obliteration: that of his own story crushed by a collective memory that remains in torment.

**CONTACT**Hugo Masson  
Documentaire sur grand écran  
+33 140380400  
hmasson@documentairesurgrandecran.fr  
www.docsurgrandecran.fr

EMMANUEL CHICON



C'est par un panoramique de 360° que Vincent Dieutre ouvre l'exploration de son quartier parisien, Bonne-Nouvelle. A ce mouvement circulaire, succèdent des ébats amoureux, l'image d'un lit défait dans la chambre, noyau d'où le cinéaste part à la recherche du temps et du territoire perdu, pour en observer ses géographies (les rues vides, pleines, les entrées d'immeubles, les passages couverts, les ateliers de confection...) en plans-séquences, d'où s'échappent la rumeur douce de la métropole et sur lesquels se posent ses récits de drague et de drogue, comme des oiseaux blessés. Mais ces plans «classiques» sont perforés par des zooms brutaux et aléatoires qui dérèglent la bonne distance, font loucher le regard objectif, pour se cogner à des corps, des visages, anonymes et possibles avatars des personnages mis en scène dans ces micros-histoires qui fonctionnent comme autant de paraboles fictionnelles, racontées à trois voix, avec Eva Truffaut et Bojena Horackova. Dieutre, d'ailleurs, insère dans cette déambulation urbaine, les plans du studio où s'enregistrent les voix-off. La chambre et le studio, deux ateliers où se fabrique la ville, réservoir inépuisable de docu-romans.

Vincent Dieutre beginnt die Erkundung seines Pariser Quartiers Bonne Nouvelle mit einem 360°-Panorama-Schwenk. Darauf folgen Liebesspiele, das Bild eines Bettes im Schlafzimmer, von wo aus der Filmemacher zur Suche nach der verlorenen Zeit und dem verlorenen Territorium aufbricht, um dessen Geografien (leere, volle Strassen, Hauseingänge, überdachte Passagen, Schneiderateliers...) in Plansequenzen zu beobachten, aus denen das sanfte Murmeln der Metropole dringt und über die sich wie verletzte Vögel die Erzählungen von Anmache und Droge legen. Aber in diese «klassischen» Einstellungen brennen sich brutale und willkürliche Zoombewegungen, die Ungleichgewicht in die gewahrte Distanz und den objektiven Blick zum Schielen bringen, und an Körper und Gesichter stossen, anonym und mögliche Avatare der in diesen Mikro-Geschichten inszenierten Personen – Geschichten wie fiktionale, dreistimmig mit Eva Truffaut und Bojena Horackova erzählte Parabeln. In dieses Umherstreifen durch die Stadt fügt Dieutre Bilder aus dem Tonstudio, wo die Off-Stimmen aufgenommen werden. Das Schlafzimmer und das Tonstudio, zwei Werkstätten, in denen die Stadt als unerschöpfliches Reservoir für Doku-Romane hergestellt wird.

Vincent Dieutre opens the exploration of his district of Paris, Bonne Nouvelle, with a 360° pan shot. Lovemaking follows this circular movement, the image of an unmade bed, the starting point from which the filmmaker sets out in search of lost time and territories, so as to observe their geographies (empty or busy streets, building entrances, covered passages, workshops, etc.) in uninterrupted shots, from which slips the soft murmur of the metropolis on which stories of flirting and drugs perch like injured birds. But these “classic” shots are pierced by brutal and random zooms, which disrupt the right distance, making the objective gaze cross-eyed, banging against bodies and faces, anonymous and potential avatars of the characters staged in these micro-stories that serve as fictional parables, told by three voices with Eva Truffaut and Bojena Horackova. Dieutre also inserts shots of the studio in which the voiceovers are recorded into this urban perambulation. The bedroom and the studio are two workshops in which the city, an endless source of docu-romans, is formed.

VINCENT DIEUTRE

# BONNE NOUVELLE

FRANCE | 2001 | 59' | FRENCH

**PHOTOGRAPHY**  
Marie Decourt,  
Benoît Chamailard

**SOUND**  
Marie Tisserand

**EDITING**  
Dominique Auvray

**PRODUCTION**  
Vincent Dieutre  
(Bonne Nouvelle Productions)

**CONTACT**  
Hugo Masson  
Documentaire sur grand écran  
+33 140380400  
hmasson@documentairesurgrandecran.fr  
www.docsurgrandecran.fr

VINCENT DIEUTRE

# DÉCHIRÉS/ GRAVES

FRANCE | 2012 | 82' | FRENCH

**PHOTOGRAPHY**

Vincent Dieutre

**SOUND**

Vincent Dieutre

**EDITING**

Mathias Bouffier

**MUSIC**

Gérald Kurdian

**PRODUCTION**Stéphane Jourdain  
(La Huit Production)

En 2012, Vincent Dieutre anime, à la demande du directeur du Théâtre national de Bretagne de l'époque, Stanislas Nordey, un atelier avec huit jeunes apprentis-comédiens. Il leur demande d'écrire un texte autour d'un personnage inventé et de l'interpréter, devant la caméra, assis sur une chaise dans une pièce presque nue, tandis que le cinéaste leur pose parfois une question qui relance leur récit. Surgit peu à peu un précipité social moderne, qui s'incarne avec un tébnor transi d'amour, un kiné-père de famille et prostitué ou une pure bimbo. Autant d'archétypes, parfois empruntés à l'univers de la télé-réalité, qui acquièrent néanmoins épaisseur et singularité grâce au jeu des acteurs. Dans *Déchirés/graves* (VdR 2012), Dieutre met en sourdine son égotisme, seulement présent par petites touches contrapuntiques (des plans de coupe de Rennes), entre deux interprétations, pour regarder avec une tendresse teintée de mélancolie cette jeunesse déjà talentueuse, dont l'énergie déployée pour jouer la comédie l'étonne et lui fait, dans le même temps, mesurer la distance qui le sépare désormais de ces années cardinales d'apprentissage qu'il a lui aussi traversées.

2012 leitete Vincent Dieutre auf Bitte von Stanislas Nordey, ehemaliger Intendant des Nationaltheaters der Bretagne, einen Workshop mit acht Schauspielerschülern. Er gab ihnen die Aufgabe, einen Text über eine erfundene Figur zu schreiben und sie in einem fast leeren Raum auf einem Stuhl sitzend vor der Kamera zu spielen, während der Filmemacher hin und wieder eine Frage stellt. Langsam bildet sich eine moderne soziale Ausfällung heraus, verkörpert durch eine von Liebe durchdrungene Altstimme, einen Familienvater, zugleich Krankengymnast und Prostituiertes, oder ein echtes Modepüppchen. Archetypen, die manchmal dem Reality-TV entlehnt sind und durch das Spiel der Schauspieler an Tiefe und Einzigartigkeit gewinnen. In *Déchirés/graves* (VdR 2012) dämpft Dieutre seinen Egotismus, der zwischen zwei Darstellern nur in Form kleiner Kontrapunkte durchscheint (Zwischenschnitt von Rennes), und betrachtet mit einer von Melancholie geprägten Zärtlichkeit die jungen, bereits talentierten Menschen, deren in das Schauspiel gelegte Energie ihn staunen und gleichzeitig die Distanz erfassen lässt, die ihn nun von diesen Lehrjahren trennt, die er selbst durchlebt hat.

In 2012, at the request of Stanislas Nordey, then director of the National Theatre of Brittany, Vincent Dieutre ran a workshop with eight young trainee actors. He asked them to write a text based on an invented character and act it out in front of the camera, sitting on a chair in an almost bare room, while the filmmaker sometimes put questions to them to restart their story. What emerges little by little is a modern social precipitate appearing in the guise of a countertenor numbed by love, a father who is a physiotherapist and a male prostitute, or a pure bimbo. These are archetypes, sometimes borrowed from the world of TV reality shows, which nonetheless take on depth and singularity thanks to the acting. In *Déchirés/graves* (VdR 2012), Dieutre mutes his egotism, appearing only in small contrapuntal touches (cutaway shots of Rennes), between two performances, to gaze with tenderness tinged with melancholy on this already talented youth, who amaze him with the energy they devote to acting and, at the same time, make him measure the distance that now separates him from these essential years of learning that he too experienced.

**CONTACT**Thomas Lannette  
Pointlignepplan  
+33 618168732  
2014@pointlignepplan.com  
www.pointlignepplan.com

EMMANUEL CHICON



VINCENT DIEUTRE

# DESPUÉS DE LA REVOLUCIÓN

FRANCE | 2007 | 55' | FRENCH

*Después de la Revolución*, réalisé quatre ans après *Bologna Centrale*, le prolonge par son approche déambulatorie de la ville, d'où surgissent des moments enfouis de mémoire individuelle et d'Histoire collective, et s'y oppose. Le cinéaste ne revient pas à Buenos Aires, il y séjourne pour la première fois. Et pourtant, c'est une ville qu'il re-connaît, d'emblée, s'y sentant «chez lui», car tant de fois évoquée à la fin des années 1970 par les Argentins en exil, acteurs centraux d'une vie culturelle parisienne dans laquelle le jeune Dieutre était partie prenante. La cité rêvée n'est plus qu'une aberration optique, l'image délavée et récurrente d'un élégant vieillard effectuant deux pas de tango, que concurrencent et effacent celles d'autres corps argentins. A l'exploration géographique en plans fixes d'une ville que la voix-off nous décrit «en pleine effervescence», répondent des chorégraphies sexuelles «tremblées», que le cinéaste et son amant Hugo filment caméra au poing. Journal d'un désenchantement et d'une révélation, *Después de la Revolución* sonne comme un adieu aux chimères du passé, tout en accomplissant une promesse: celle de l'accueil indéfectible réservé aux puissances poétiques du présent.

*Después de la Revolución*, vier Jahre nach *Bologna Centrale* entstanden, ist durch sein umhergehendes Begreifen der Stadt, das verschüttete Augenblicke des individuellen Gedächtnisses und der kollektiven Geschichte zu Tage fördert, dessen Verlängerung, setzt sich ihm aber auch entgegen. Der Filmemacher kehrt nicht nach Buenos Aires zurück, sondern hält sich dort zum ersten Mal auf. Und doch erkennt er die Stadt (wieder), fühlt sich zuhause, da Ende der 1970er-Jahre die in Paris im Exil lebenden Argentinier von ihr sprachen. Eine geträumte Stadt, nun optische Aberration, verwaschenes und wiederkehrendes Bild eines Alten, der Tangoschritte andeutet, überlagert und gelöscht von Bildern anderer Körper. Der geografischen, in statischen Einstellungen erfolgenden Erforschung der Stadt, die uns eine Off-Stimme als «sprudelnd» beschreibt, stehen die «zittrigen» sexuellen Choreografien gegenüber, die Dieutre und sein Liebhaber Hugo mit in der Hand gehaltener Kamera filmen. *Después de la Revolución*, Tagebuch einer Desillusionierung und einer Offenbarung, klingt wie der Abschied von den Schimären der Vergangenheit, löst aber auch ein Versprechen ein: die poetischen Kräfte der Gegenwart stets willkommen zu heissen.

*Después de la Revolución* made four years after *Bologna Centrale*, extends it through its wandering approach to the city, from which emerge buried moments of individual memory and collective history, while at the same time contradicting it. The filmmaker is not returning to Buenos Aires, he's staying there for the first time. And yet, it's a city that he recognises immediately, feeling "at home" there, as evoked so many times in the late 1970s by Argentinians in exile, central players in a Parisian cultural life in which the young Dieutre was a stakeholder. The perfect city is just an optical aberration, the faded and recurring image of an elegant old man executing two tango steps, which compete with and erase those of other Argentinian bodies. "Shaky" sexual choreographies, filmed – camera in hand – by the filmmaker and his lover Hugo, respond to the geographical exploration via static shots of a city described by the voiceover as "in full swing". A diary of disenchantment and revelation, *Después de la Revolución* rings out like an adieu to the fantasies of the past, while fulfilling a promise: the unfulfilling welcome reserved for the poetic powers of the present.

**PHOTOGRAPHY**  
Vincent Dieutre

**SOUND**  
Vincent Dieutre

**EDITING**  
Isabelle Ingold

**PRODUCTION**  
Vincent Dieutre  
(Bonne Nouvelle Productions),  
Tempo Films

VINCENT DIEUTRE

# DON'T WORRY, IT'S MODERN ART!

FRANCE | 1989 | 22' | ENGLISH

**SCREENPLAY**Jean-Marie Boulet,  
Vincent Dieutre**PHOTOGRAPHY**

Vincent Dieutre

**SOUND**

Vincent Dieutre

**EDITING**

Vincent Dieutre

**PRODUCTION**

Vincent Dieutre

A la fin des années 1980, Vincent Dieutre séjourne à New York, avec pour objet d'étude: «la galaxie Jeff Koons, Christopher Wool and friends». *Don't Worry* est une série de rencontres avec de jeunes artistes conceptuels: Jeff Koons, avant sa consécration de «roi du kitsch» néopop – il a déjà réalisé son fameux *Inflatable Rabbit*, suivis par les *Balloon Dogs*, considérés par certains collectionneurs comme des œuvres emblématiques de la fin du XX<sup>e</sup> siècle –, y soutient que le post-modernisme tourne le dos «à la subjectivité pour toucher les masses et la conscience collective», Christopher Wool, filmé devant une des ses toiles, hésite à répondre à la question: «la répétition est-elle une modalité du bonheur?» et Peter Halley cite *La Révolte des masses* de José Ortega y Gasset. Entre deux plans de coupe cadrant l'obsession américaine pour l'argent (c'est encore l'Amérique de Reagan), le cinéaste réalise lui-même un ready-made comique avec deux figurines de Sesame Street. Ce court métrage de jeunesse constitue une prise sur le vif des réflexions animant les représentants d'une génération artistique, au moment précis de son émergence sur la scène internationale.

Ende der 1980er-Jahre hielt sich Vincent Dieutre in New York auf, um «die Galaxie Jeff Koons, Christopher Wool and friends» zu studieren. *Don't Worry* ist eine Serie von Begegnungen mit diesen jungen Konzeptkünstlern: Jeff Koons, vor seiner Krönung zum «Neopop-König des Kitsch», der bereits seinen berühmten *Inflatable Rabbit* fertiggestellt hatte, auf den die *Balloon Dogs* folgen, welche von einigen Sammler als symbolische Werke für das Ende des 20. Jahrhunderts angesehen werden, bekräftigt darin, dass der Postmodernismus «der Subjektivität den Rücken kehrt, um die Massen und das kollektive Bewusstsein zu erreichen». Christopher Wool, gefilmt vor einem seiner Gemälde, zögert bei der Antwort auf die Frage, ob die Wiederholung eine Ausprägung des Glücks ist, und Peter Halley zitiert *Der Aufstand der Massen* von José Ortega y Gasset. Zwischen zwei Zwischenschnitten, die die amerikanische Geldbesessenheit einfangen (es handelt sich noch um das Amerika von Reagan), realisiert der Filmemacher selbst eine Ready-Made-Komödie mit zwei Figuren aus der Sesamstrasse. Dieser jugendliche Kurzfilm fängt den Kern der Überlegungen ein, die die Vertreter einer künstlerischen Generation im Moment ihres Auftauchens auf der internationalen Bühne antreiben.

At the end of the 1980s, Vincent Dieutre stayed in New York with the aim of studying “the world of Jeff Koons, Christopher Wool and friends.” *Don't Worry* is a series of encounters with young conceptual artists. Jeff Koons, before his consecration as the neo-pop “king of kitsch” had already made his famous *Inflatable Rabbit*, followed by the *Balloon Dogs*, considered by certain collectors as emblematic works of the end of the 20th century. He maintains here that postmodernism is turning its back “on subjectivity in order to reach the masses and the collective consciousness”. Christopher Wool, filmed in front of one of his canvases, hesitates to answer the question: “Is repetition a modality of happiness?” whereas Peter Halley quotes the *The Revolt of the Masses* by José Ortega y Gasset. Between two cutaways framing the American obsession with money (it's still Reagan's America), the filmmaker himself makes a ready-made comedy with two Sesame Street figures. This early short-film is a candid take on the reflections driving the representatives of an artistic generation, at exactly the time when they were emerging on the international scene.

**CONTACT**Stéphane Jourdain  
La Huit Distribution  
+33 663609622  
stephane.jourdain@lahuit.fr

EMMANUEL CHICON





VINCENT DIEUTRE

# EA2 (2<sup>e</sup> EXERCICE D'ADMIRATION: JEAN EUSTACHE)

FRANCE | 2008 | 21' | FRENCH

Le film culte de Jean Eustache, *La Maman et la putain* (1973), est une fiction autobiographique. Pour son premier rôle, Françoise Lebrun incarne à l'écran Veronika, alors que dans la vie civile, elle fut le grand amour d'Eustache. Dans le film en question, ce sont les protagonistes d'un drame affectif réel que le cinéaste a convoqué devant sa caméra, Lebrun jouant le rôle de sa maîtresse, Bernadette Lafont, celui de Catherine Garnier avec laquelle il vivait à ce moment-là. Vincent Dieutre, dans ce deuxième exercice d'admiration, reprend le fameux monologue final de Veronika, dont il incarne le personnage, sous la direction de l'actrice originelle. *EA2 (2<sup>e</sup> exercice d'admiration: Jean Eustache)*, fonctionne à la fois comme un remake et un making-of de cette scène finale, dont les conditions de tournage sont éclairées par Lebrun. Alors qu'Eustache connaissait par cœur la moindre ligne de dialogue, Dieutre joue à l'acteur, reprenant, remâchant, s'appropriant peu à peu ce texte resté dans les annales. Ce faisant, il fabrique une autofiction, qui surgit dans les phrases finales: «Ma tristesse n'est pas un reproche. C'est une vieille tristesse qui traîne depuis 30 ans? Vous n'en avez rien à foutre...»

Jean Eustache's Kultfilm *La Maman et la putain* (1973) ist eine autobiografische Fiktion. Françoise Lebrun, die im Film Veronika spielte, war abseits der Kamera Eustache's grosse Liebe. In diesem Film hat der Filmregisseur die Protagonisten eines tatsächlichen Dramas vor seine Kamera geholt; Lebrun spielte die Rolle seiner Geliebten, Bernadette Lafont die Rolle Catherine Garniers, mit der er zu dieser Zeit zusammenlebte. In seinem zweiten Admirations-Exerzitiem greift Vincent Dieutre den berühmten Schlussmonolog Veronikas auf, die er unter der Regie der ursprünglichen Schauspielerinnen verkörpert. *EA2 (2<sup>e</sup> exercice d'admiration: Jean Eustache)*, funktioniert zugleich wie ein Remake und ein Making-of dieser Schlussszene, deren Drehbedingungen von Lebrun aufgeklärt werden. Wo Eustache jede Zeile des Dialogs auswendig kannte, spielt Dieutre den Schauspieler, der den berühmten Text aufgreift, ihn durchkaut und ihn sich nach und nach aneignet. Dabei entsteht eine Autofiktion, die in den Satzen hervorbricht: «Meine Traurigkeit ist kein Vorwurf. Eine alte Traurigkeit, die es schon seit 30 Jahren gibt? Das ist Ihnen scheissegal...»

Jean Eustache's cult film, *La maman et la putain* (1973), is an autobiographical work of fiction. In her first role, Françoise Lebrun played Veronika on screen, whereas in real life she was the love of Eustache's life. In the film in question, the filmmaker has brought the protagonists of a real emotional drama before his camera, with Lebrun playing the role of his mistress, while Bernadette Lafont plays Catherine Garnier with whom he was living at the time. Vincent Dieutre, in this second exercise in admiration, takes up the famous monologue by Veronika, whose character he plays, under the direction of the original actress. *EA2 (2<sup>e</sup> exercice d'admiration: Jean Eustache)*, functions both as a remake and a making-of of this final scene, whose shooting conditions are enlightened by Lebrun. Whereas Eustache knew every single line of dialogue by heart, Dieutre plays the actor, reworking, dwelling and, little by little, claiming ownership of this memorable text. In doing so, he creates an autobiographical fiction that emerges in the final phrases: "My sadness is not a reproach, you know. It's an old sadness that I've dragged around for 30 years? You couldn't care less anyway..."

#### PHOTOGRAPHY

Julie Lapoirie

#### SOUND

Patrick Chiha

#### EDITING

Patrick Chiha, Mathias Bouffier

#### CAST

Françoise Lebrun,  
Vincent Dieutre

#### PRODUCTION

Vincent Dieutre  
(Bonne Nouvelle Productions)

#### CONTACT

Hugo Masson  
Documentaire sur grand écran  
+33 140380400  
hmasson@documentairesurgrandecran.fr  
www.docsurgrandecran.fr

VINCENT DIEUTRE

# EA3 (3<sup>e</sup> EXERCICE D'ADMIRATION: JEAN COCTEAU)

FRANCE | 2010 | 42' | FRENCH

**SCREENPLAY**

Adolfo Arrieta, Jean Cocteau, Vincent Dieutre

**PHOTOGRAPHY**

Jeanne Lapoirie

**SOUND**

Benjamin Bober

**EDITING**

Dominique Auvray

**CAST**

Jacques Nolot

**PRODUCTION**Vincent Dieutre  
(Bonne Nouvelle Productions)

En septembre 2008, une petite équipe de cinéma se rassemble dans une maison de Provence pour donner corps à un souvenir, au point du jour. Vincent Dieutre a entendu à la télévision, pendant son enfance, *La Voix humaine*, de Jean Cocteau – pièce créée à la Comédie française en 1930 par Berthe Bovy. A la recherche de ce qui, dans cet «incendie de mots», l'avait tant troublé à l'époque, il tourne «un film clandestin, fébrile», en forme d'exercice d'admiration, entre chien et loup. C'est Jacques Nolot qui transpose le rôle au départ dévolu à une actrice. Le motif central demeure: après quelques tentatives infructueuses, un homme finit par joindre son interlocuteur au téléphone (portable), pour entamer avec lui un dialogue lacunaire et tronqué, et lui faire une ultime déclaration d'amour perturbée par les aléas techniques. La performance de Nolot se conclut par la lecture d'une lettre que le cinéaste a adressée aux ayant-droits de Cocteau, perturbés par la «queerisation» de l'œuvre, dans laquelle il rappelle le goût de celui-ci pour le fait de «tordre les œuvres» et que cette pièce n'est «ni une histoire d'homme, ni une histoire de femme, mais une pure histoire d'amour».

2008 kommt in einem Haus in der Provence ein kleines Filmteam zusammen, um im Dämmerlicht einer Erinnerung Gestalt zu geben. Vincent Dieutre hörte in seiner Kindheit Jean Cocteau's *La Voix humaine*, ein Stück, das 1930 von Berthe Bovy in der Comédie Française geschaffen wurde. Auf der Suche nach dem, was ihn damals in diesem «Lodern der Worte» so verstörte, dreht er in der Dämmerung einen «heimlichen, fieberhaften» Film in Form eines Admirations-Exerzitiums. Jacques Nolot übertrug die Rolle, die ursprünglich für eine Schauspielerin geschrieben wurde. Doch das zentrale Thema bleibt unverändert: Nach mehreren Versuchen erreicht ein Mann telefonisch seinen Gesprächspartner, beginnt mit ihm einen lückenhaften, abgehackten Dialog und macht ihm eine letzte, von technischen Widrigkeiten gestörte Liebeserklärung. Die Darstellung Nolots endet mit dem Lesen eines Briefs, den der Filmemacher an die aufgrund der «Queerisierung» des Werks verunsicherten Anspruchsberechtigten Cocteau's gerichtet hat und in dem er daran erinnert, dass Cocteau selbst mit Vergnügen Werke «verdrehte» und «dieses Stück weder eine Männer- noch eine Frauengeschichte, sondern eine reine Liebesgeschichte ist».

In September 2008, at the crack of dawn, a small film crew met in a house in Provence to give substance to a memory. During his childhood, whilst watching television, Vincent Dieutre heard Jean Cocteau's *La Voix humaine* – created by Berthe Bovy with the Comédie française in 1930. He set out to find what so troubled him at the time in this “firestorm of words” and shot a “clandestine, feverish film” as an exercise in admiration as night falls. Jacques Nolot plays the role originally intended for an actress. The main plot remains unchanged: after a few unsuccessful attempts, a man reaches the person he intends to speak with on their (mobile) phone and starts a patchy garbled conversation. He makes a final declaration of love that is disrupted by technical problems. Nolot's performance ends with the reading of a letter that the filmmaker addresses to Cocteau's rights-holders, who were disturbed by the “queerisation” of the work, in which he recalls Cocteau's tendency to “twist works” and that this play is “not a story of a man, or a woman, but a pure story of love.”



VINCENT DIEUTRE

# ENTERING INDIFFERENCE

FRANCE | 2001 | 27' | FRENCH

Œuvre de jeunesse, *Entering Indifference* appartient à la veine Duras de Vincent Dieutre – comme *Rome Désolée* ou *Bologna Centrale*. Il n'apparaît quasiment pas à l'image, laissant libre champ à des espaces vides. Cette lettre filmée explore en plans fixes ou à bord d'un train «vieillot» qui fait le tour du Loop de Chicago, l'asepsie américaine, creuse le vertige d'une descente en enfer, un sentiment d'inadhérence qui, à ce moment précis, représente la seule réalité tangible à filmer: «un trou de réel comme un trou d'air dans l'avion». Écrite au cours d'un séjour à Chicago, la chronique de cet hiver indifférent, ce « relevé instable d'un gel du réel », se lit comme une «lettre persane» du décentrement adressée à l'amant absent («Toi, c'était le voyage»), qui tente dans le même mouvement de porter l'estocade à l'Empire des logos et de la consommation heureuse. C'est un voyage immobile dans une société «siglée et entièrement privatisée», un jeu de miroir dans lequel le grain agressif des images cathodiques produit le contrechamp anxigène d'un monde à deux dimensions, oppressant et mortifère, qui ne cesse d'attendre la catastrophe à venir.

*Entering Indifference* zählt zu den von Duras beeinflussten Werken Dieutres. Mit seinem fast völligen Fehlen im Bild lässt er leerem Raum freien Lauf. Der gefilmte Brief erforscht mit statischen Einstellungen oder an Bord eines Zugs, der um den Loop von Chicago fährt, die amerikanische Keimfreiheit und geht dem Schwindelgefühl eines Abstiegs in die Hölle, eines Gefühls der Nichtzugehörigkeit auf den Grund, das in diesem Augenblick die einzig greifbare und filmbare Realität ist: «ein Realitätsloch wie ein Luftloch bei einem Flug». Die im Verlauf eines Aufenthalts in Chicago verfasste Chronik dieses gleichgültigen Winters, diese «instabile Aufstellung eines Einfrierens der Realität», liest sich wie ein «persischer Brief» über die Dezentrierung, gerichtet an den abwesenden Geliebten («Du warst die Reise»), und ist gleichzeitig ein Versuch, dem Imperium der Logos und des glücklichen Konsums den Todesstoss zu versetzen. Eine unbewegliche Reise durch eine «vom Branding und der Privatisierung durchsetzte» Gesellschaft, ein Spiel mit den Spiegeln, in dem die Kathodenbilder den furchterregenden Gegenschuss einer zweidimensionalen, bedrückenden und tödlichen Welt darstellen, die unablässig auf die kommende Katastrophe wartet.

A work of youth, *Entering Indifference* belongs to Vincent Dieutre's Duras-influenced works like *Rome Désolée* or *Bologna Centrale*. He hardly appears in the images, leaving the field open for empty spaces. This filmed letter uses static shots or scenes aboard an "old-fashioned" train traversing the Chicago Loop to explore American banality, delving into the vertigo of a descent into hell, a sense of losing one's grip which, at this very moment, represents the only tangible reality to film: "a pocket of reality like an air pocket in a plane". Written during a stay in Chicago, the chronicle of this indifferent winter, this "unstable statement of suspended reality", reads like a "Persian letter" of decentering addressed to an absent lover ("You were the journey"), which in the same movement attempts to strike a blow at the empire of brand names and happy consumerism. It's an immobile journey into a "branded and entirely privatised" society, a game of mirrors where the aggressive graininess of the cathodic images produces the anxiety-inducing reverse shot of a world with two dimensions, oppressive and deadly, which ceaselessly awaits the coming catastrophe.

**SCREENPLAY**  
Vincent Dieutre

**PHOTOGRAPHY**  
Vincent Dieutre

**EDITING**  
Isabelle Ingold

**PRODUCTION**  
Vincent Dieutre  
(Bonne Nouvelle Productions)

EMMANUEL CHICON

**CONTACT**  
Hugo Masson  
Documentaire sur grand écran  
+33 140380400  
hmasson@documentairesurgrandecran.fr  
www.docsurgrandecran.fr

VINCENT DIEUTRE

# FRAGMENTS SUR LA GRÂCE

FRANCE, BELGIUM | 2006 | 101' | FRENCH

**SCREENPLAY**

Vincent Dieutre, Laurent Roth

**PHOTOGRAPHY**Jean-Marie Boulet,  
Jeanne Lapoirie**SOUND**

Benoît Biral, Benjamin Bober

**EDITING**

Dominique Auvray

**CAST**Mathieu Amalric, Vincent Dieutre,  
Eugene Green, Françoise  
Lebrun, Cyrille Pernet, Mireille  
Perrier, Eva Truffaut**PRODUCTION**Christian Baute,  
Kathleen de Béthune

La caméra explore des espaces déserts. Une voix questionne le temps où hommes et femmes, niant le libre arbitre, se tournaient vers la grâce de Dieu, seule rédemption possible. Tout autour, la vallée de la Chevreuse est un paysage de ruines, témoignage d'un passé vécu dans le dépouillement des corps et l'exaltation des âmes. Est-ce que les pierres silencieuses, les zones vides ou les épitaphes peuvent encore nous dire quelque chose? A mi-chemin entre la chair et l'esprit, l'aventure janséniste possède et enivre Vincent Dieutre. En arpentant avec quelques fidèles les espaces de Port-Royal dans l'obscurité, en recréant avec des comédiens complices (Mathieu Amalric, Mireille Perrier, Françoise Lebrun, Eva Truffaut, Eugene Green...) la texture et les sonorités de la langue ancienne dans une grange aux murs nus et froids, en interrogeant un historien tel que Philippe Sellier, le cinéaste se perd et se retrouve, dans ce champ de mille batailles qu'est la vie. Sorti dans les rues de Paris, il se couche par terre, les bras en croix, en signe de dévotion. En dialogue avec le passé, il finit par trouver la grâce dans ses fragments.

Die Kamera erforscht verlassene Gebiete. Eine Stimme erzählt von der Epoche, in der sich Menschen, die den freien Willen in Abrede stellten, als einzige Chance auf Rettung der Gnade Gottes zuwandten. Rundherum bildet das Chevreuse-Tal eine Trümmerlandschaft, das Zeugnis einer von der Askese der Körper und der Verherrlichung der Seelen geprägten Vergangenheit. Haben die stummen Steine, die leeren Gebiete oder die Grabinschriften immer noch etwas zu sagen? Auf halbem Wege zwischen Körper und Geist ergreift das jansenistische Abenteuer von Vincent Dieutre Besitz und berauscht ihn. Indem er mit einigen Gläubigen die Räume des Klosters Port-Royal in der Dunkelheit durchschreitet, mit eingeweihten Schauspielern in einer Scheune mit nackten und kalten Wänden die Struktur und den Klang der alten Sprache wiedererschafft und den Historiker Philippe Sellier befragt, verliert sich der Filmemacher, um sich auf dem Schauplatz der tausend Schlachten des Lebens wiederzufinden. Einmal, als er in den Strassen von Paris unterwegs ist, legt er sich mit auf der Brust gekreuzten Armen auf den Boden, als Zeichen der Frömmigkeit. In einem Dialog mit der Vergangenheit findet er schliesslich in ihren Bruchstücken Gnade.

The camera explores deserted spaces. A voice questions the time when men and women denying free will used to turn towards the grace of God, their only hope of being saved. All around, the 'Vallée de la Chevreuse' is a landscape of ruins, witness to a past lived in the austerity of bodies and the exaltation of souls. Do the silent stones, the empty perimeters or the inscriptions on the tombs still have something to say? Halfway between the flesh and the spirit, the Jansenist adventure possesses and inebriates Vincent Dieutre. Travelling with a faithful few through Port-Royal in the darkness, recreating the texture and sonorities of the ancient language with helpful actors (Mathieu Amalric, Mireille Perrier, Françoise Lebrun, Eva Truffaut, Eugene Green, etc.) in a barn with bare cold walls, questioning a historian like Philippe Sellier, the filmmaker loses and finds himself again in this field of a thousand battles that life represents. At one point, on the streets of Paris, he lies on the ground, his arms crossed as a sign of devotion. In a dialogue with the past, he ends up finding grace in its fragments.





Vincent Dieutre a vécu *Jaurès* avant de le réaliser. Il y revisite l'axiome d'André Bazin sur le cinéma comme «fenêtre ouverte sur le monde». Dans une mise en abîme référente au début du septième art (quand les bonimenteurs racontaient le film se déployant sur l'écran), le cinéaste dialogue avec sa comparse Eva Truffaut, en studio, devant les images qu'il a tournées en plans fixes depuis la fenêtre de l'appartement de son ex-amant, Simon, situé à proximité de la station de métro parisienne éponyme. Le duo de «témoins» dénuce les subtilités d'une relation amoureuse intense qui s'incarne parfois dans le hors-champ sonore, une ritournelle de piano entêtante, tandis que le champ visible est occupé aux sens propre comme figuré par un campement illégal de réfugiés afghans. Dieutre observe la vie quotidienne de cette zone de «non-droit» qu'il fait sienne, vivant lui-même un amour «clandestin» avec un homme qui les épaula dans leur combat ordinaire. Ce film-trace s'essaye, aussi, à un lyrisme modeste (aimer ce qu'on perd et perdre ce qu'on a aimé): car malgré la relation rompue et le campement démantelé, le monde ne peut plus être comme avant.

Vincent Dieutre hat *Jaurès* erlebt, bevor er filmte. Er greift das Axiom André Bazins über das Kino als «zur Welt geöffnetes Fenster» auf. In einer Abimisierung, die auf die Anfänge der Filmgeschichte verweist (als Marktschreier den Film erzählten, der zu sehen war), tritt der Filmemacher im Studio, vor den in statischen Einstellungen aus dem Fenster der Wohnung seines ehemaligen Geliebten Simon nahe der gleichnamigen Pariser Metro-Station gefilmten Bildern, in Dialog mit seiner Komparsin Eva Truffaut. Die beiden «Zeugen» legen die Feinheiten einer intensiven Liebesbeziehung offen, die sich oft im klanglichen Hors-champ, in betörenden Klaviernoten verkörpert, während das sichtbare Blickfeld von einem Lager afghanischer Flüchtlinge eingenommen wird. Dieutre beobachtet den Alltag dieses «rechtsfreien» Raums, den er, der selbst eine «heimliche» Liebesgeschichte mit einem Mann erlebt, der sie in ihrem Kampf unterstützt, sich zu eigen macht. Ein Film wie eine Spur, der sich auch an einer unpräzisen Lyrik versucht (lieben, was man verliert und verlieren, was man geliebt hat): denn trotz der aufgelösten Beziehung und des niedergerissenen Lagers kann die Welt nicht mehr sein, wie sie einmal war.

Vincent Dieutre experienced *Jaurès* before directing it. In it, he revisits the André Bazin's axiom of cinema as a “window open onto the world”. In a mise en abyme referencing the beginnings of film-making (when storytellers used to recount the film playing on screen), the filmmaker converses in a studio with his collaborator Eva Truffaut, in front of images he filmed in static shots from the window of the apartment of his ex-lover, Simon, located near the eponymous Parisian underground station. The duo of “witnesses” lays bare the subtleties of an intensely intimate relationship that sometimes appears in the off-screen sound, a heady ritornello of piano, whereas the on-screen action is occupied literally and figuratively by an illegal camp of Afghan refugees. Dieutre observes the daily life of this “lawless” zone that he makes his own, living a “secret” love himself with a man who supports them in their ordinary combat. This filmic memory also attempts a modest lyricism (loving what one loses and losing what one has loved) – for despite the broken-off relationship and the broken-up camp, the world can never be as it was before.

VINCENT DIEUTRE  
**JAU RÈS**  
 FRANCE | 2012 | 83' | FRENCH

**SCREENPLAY**  
 Vincent Dieutre

**PHOTOGRAPHY**  
 Vincent Dieutre, Jeanne Lapoirie

**SOUND**  
 Didier Cattin

**EDITING**  
 Mathias Bouffier

**CAST**  
 Vincent Dieutre, Eva Truffaut

**PRODUCTION**  
 Stéphane Jourdain  
 (La Huit Production)

**CONTACT**  
 Samuel Blanc  
 Jour2fête  
 +33 140229215  
 sales@jour2fete.com

VINCENT DIEUTRE

# LEÇONS DE TÉNÈBRES

FRANCE, BELGIUM | 2000 | 77' | FRENCH

**SCREENPLAY**

Vincent Dieutre

**PHOTOGRAPHY**Jean-Marie Boulet,  
Benoît Chamillard,  
Gilles Marchand**EDITING**

Ariane Doublet

**CAST**Andrzej Burzynski, Vincent  
Dieutre, Hubert Geiger**PRODUCTION**

Les Films de la croisade

Dès ses débuts, Vincent Dieutre a adopté la forme du journal intime comme terrain d'expression filmique privilégié, pour faire de son corps et de son esprit les instruments d'une expérience de la vie. Dans *Leçons de ténèbres*, dont le titre est tiré d'une œuvre du musicien François Couperin, il erre d'une ville à l'autre – Utrecht, Naples, Rome – en cherchant la beauté et la sensualité dans les gestes des hommes et des artistes. Sa voix, profonde et tressée de tristesse, accompagne les images ainsi que les personnages qui s'approchent de son monde, où réalité et imaginaire, logique de la raison et incandescence des sens, immanence et transcendance se déploient. Passé et présent se croisent dans ce récit filmique, qui mélange les formats (Super 8, 35 mm, vidéo) ainsi que les lieux traversés, et passe du profane au sacré. Le résultat est un sentiment de vertige, similaire à celui éprouvé face aux tableaux du Caravage, à ses corps exténués illuminés par la passion d'un instant et déjà entourés par les ténèbres.

Vincent Dieutre wählte seit seinen Anfängen das Tagebuch als bevorzugte filmische Ausdrucksweise, um seinen Körper und seinen Geist zu Instrumenten der Erfahrungen seines Lebens zu machen. In *Leçons de ténèbres* – der Titel ist einem Werk des Musikers François Couperin entlehnt – zieht es ihn auf der Suche nach Schönheit und Sinnlichkeit in den Gesten der Menschen und Künstler nach Utrecht, Neapel und Rom. Seine tiefe, von Traurigkeit durchdrungene Stimme begleitet die Bilder und die Figuren, die sich seiner Welt nähern, in der sich Vorstellung und Wirklichkeit, Logik der Vernunft und Glühen der Sinne, Immanenz und Transzendenz entfalten. Vergangenheit und Gegenwart begegnen sich in dieser filmischen Erzählung, die aus diversen Formaten (Super 8, 35 mm, Video) und den bereisten Orten schöpft und von Profan zu Heilig wechselt. Das Ergebnis erzeugt eine schwindelhafte Wirkung, ähnlich derer, die von den Gemälden Caravaggios mit ihren erschöpften, von der Leidenschaft des Augenblicks erhellten und bereits von Dunkelheit umgebenen Körpern ausgeht.

From his beginnings, Vincent Dieutre adopted the diary form as a means of preferred cinematic expression, in order to turn his body and his spirit into the instruments of an experiment on life. In *Leçons de ténèbres*, whose title is taken from a work by the musician François Couperin, he roams from one city to another – Utrecht, Naples, Rome – seeking out beauty and sensuality in the gestures of men and artists. His voice, deep and twisted with sadness, accompanies the images and the characters that approach his world, in which reality and imagination, the logic of reason and the incandescence of the senses, immanence and transcendence are all deployed. Past and present meet in this filmic narrative, which mixes the formats used (Super 8, 35 mm, video) as well as the places visited, passing from the profane to the sacred. The result is a feeling of dizziness, similar to that felt before the paintings of Caravaggio, whose exhausted bodies are illuminated by a moment's passion and already surrounded by darkness.



VINCENT DIEUTRE

# LES ACCORDS D'ALBA

FRANCE | 2004 | 24' | FRENCH

Dans son *Abécédaire pour un tiers-cinéma* publié dans *La Lettre du cinéma* en 2003, Vincent Dieutre écrivait à l'entrée «Kawase»: «Tête chercheuse du tiers-cinéma nippon. Petite sœur fragile et forte à la fois.» Tourné un an auparavant dans le cadre italien de l'Infinity Festival, *Les Accords d'Alba* est le premier des exercices d'admiration que Vincent Dieutre consacre à un cinéaste, cette fois en activité, et dont il se sent proche. La conversation sur le fil se déroule dans un esperanto improvisé de japonais, italien, anglais, de phrases hésitantes, qui pourtant s'assemblent dans un discours cohérent à propos de ce «mystère bouleversant de l'art» qui fait s'accorder ces deux êtres vivant aux antipodes. A travers une série de questions ouvertes, telles que «ton ombre dans le champ», «ton île qui devient notre monde à nous», «ta caméra qui palpite», etc., et des extraits des films de Naomi Kawase, le frère tiers-cinéaste retraduit l'entretien a posteriori, faisant concerter sa voix-off avec la musique des images de son alter-ego, dans cette vibrante lettre filmée, magnifiquement conclue par un échange de regards caméras entre les deux protagonistes.

In seinem *Abécédaire pour un tiers-cinéma*, das 2003 in *La Lettre du cinéma* veröffentlicht wurde, schrieb Vincent Dieutre Eintrags «Kawase»: «Forscherin des japanischen Dritten Kinos. Die zugleich zerbrechliche und starke kleine Schwester». *Les Accords d'Alba* ist der erste Teil der Admirations-Exerzitien, die Vincent Dieutre einem Filmemacher widmet, in diesem Fall einer Filmemacherin, die noch arbeitet und der er sich nahe fühlt. Ein Gesprächsstrom in einem improvisierten Esperanto aus Japanisch, Italienisch, Englisch und zögerlichen Sätzen, die sich zu einem kohärenten Diskurs über das «erschütternde Mysterium der Kunst» zusammenfügen, das zwei Menschen einig werden lässt, die an den Antipoden leben. Mittels einer Reihe offener Fragen, etwa «Dein Schatten im Feld», «Deine Insel, die unser aller Welt wird», «Deine pochende Kamera» etc., und Auszügen aus Filmen Naomi Kawases unternimmt Dieutre im Nachhinein eine Rückübersetzung des Gesprächs und lässt in diesem mitreissenden gefilmten Brief, der mit einem fabelhaften Kameblickwechsel der beiden Protagonisten endet, seine Off-Stimme mit der Musik der Bilder seines Alter Ego verschmelzen.

In his *Abécédaire pour un tiers-cinéma* published in *La Lettre du cinéma* in 2003, Vincent Dieutre wrote in the entry to «Kawase»: «A pioneer of Japanese Third Cinema. A little sister who is both fragile and strong.» Filmed one year previously in the Italian framework of the Infinity Festival, *Les Accords d'Alba* is the first exercise in admiration that Vincent Dieutre has devoted to a filmmaker, in this case one still working to whom he feels close. The discourse unfolds in an improvised Esperanto of Japanese, Italian and English, with hesitant phrases coming together nonetheless into a coherent speech about this «moving mystery of the art» which brings these two people living on opposite sides of the world into agreement. Through a series of open questions, such as «your shade in the field», «your island that becomes our world», «your leaping camera», etc., and extracts from Naomi Kawase's films, the third-film-making brother retranslates the interview in retrospect, devising his voiceover with the music of his alter ego's images, in this vibrant filmed letter, magnificently concluded by an exchange of camera shots between the two protagonists.

**PHOTOGRAPHY**  
Vincent Dieutre

**SOUND**  
Vincent Dieutre

**EDITING**  
Vincent Dieutre

**PRODUCTION**  
Vincent Dieutre  
(Bonne Nouvelle Project),  
Emmanuel Giraud  
(Les Films de la croisade)

EMMANUEL CHICON

**CONTACT**  
Thomas Lannette  
Pointigneplan  
+33 618168732  
2014@pointigneplan.com  
www.pointigneplan.com

VINCENT DIEUTRE

# MON VOYAGE D'HIVER

FRANCE, BELGIUM | 2003 | 107' | GERMAN, FRENCH

**MY WINTER JOURNEY****SCREENPLAY**

Vincent Dieutre

**PHOTOGRAPHY**Benoît Chamillard,  
Jean-Marie Boulet**SOUND**

Patric Chiha

**EDITING**

Dominique Auvray

**MUSIC**

Andréas Staier

**PRODUCTION**Emmanuel Giraud  
(Les Films de la Croisade),  
Kathleen de Béthune  
(Simple Production),  
Films Sans Frontières,  
Carré Noir RTBF Liège,  
Tag / Traum

«Ici, tu vois, même la légèreté est un travail». Deuxième «film d'Europe», *Mon voyage d'hiver*, est un retour initiatique opéré par Vincent Dieutre avec son fils, Itvan, dans l'Allemagne réelle, via Tübingen, Dresde, Weimar et Berlin, et imaginaire, à travers le territoire de la 'Mitteleuropa'. Une traversée mélancolique de paysages où se lit «la violence encore tranchante de l'Histoire», visible dans les décors enneigés et baignés par une brume crépusculaire et qu'accompagne la musique du *Winterreise* que Schubert composa en 1827, inscrit dans le film par des intermèdes en studio, où l'on voit jouer Andreas Staier et Christoph Pregardien, interprètes incontestés de l'oeuvre du compositeur autrichien. Le film déploie, dans un état de dépression blanche, une transmission à sens unique entre un homme mûr hyperconscient et romantique, et un adolescent mutique. Ce dernier, corps métaphorique conjuguant l'Histoire au présent ou au futur, et qui fuit aux portes de Buchenwald dans un moment ambigu d'amnésie volontaire qui sonne comme un geste de survie et semble porter la promesse d'une réappropriation différée.

«Weisst Du, hier ist sogar Leichtigkeit eine Arbeit». *Mon voyage d'hiver*, der zweite «Europa-Film», lässt Vincent Dieutre mit seinem Patenkind Itvan über Tübingen, Dresden, Weimar und Berlin über das Gebiet «Mitteleuropa» in das reale und imaginäre Deutschland zurückkehren. Eine melancholische Reise durch Landschaften, denen die «noch prägnante Gewalt der Geschichte» abzulesen ist, sichtbar in verschneiten, in dämmerigen Nebel getauchten Kulissen und untermalt von Schuberts 1827 komponierter *Winterreise*, die den Film mit Ausschnitten aus dem Tonstudio prägt, wo Andreas Staier und Christoph Pregardien als unbestrittene Interpreten des Werks des österreichischen Komponisten aufgenommen werden. In einem Zustand der weissen Depression ist der Film die Darstellung einer einseitigen Weitergabe zwischen einem hyperbewussten und romantischen Mann reifen Alters und einem wortkargen Jugendlichen, der als metaphorischer Körper die Geschichte mit der Gegenwart oder der Zukunft verbindet und vor den Toren von Buchenwald in einem Augenblick der willentlichen Amnesie flieht, die an eine Geste des Überlebens denken lässt und das Versprechen einer zeitverzögerten Wiederaneignung zu tragen scheint.

“Here, you see that even lightness is work.” *Mon voyage d'hiver*, the second “European film”, is an initiatory return undertaken by Vincent Dieutre and his godson, Itvan, to the real Germany, via Tübingen, Dresden, Weimar and Berlin, and its imaginary counterpart, through the territories of ‘Mitteleuropa’. A melancholic trip across landscapes that feature “the still sharp violence of history”, visible in the snow-covered décors bathed by the sunset haze. All accompanied by the music of *Winterreise* that Schubert composed in 1827, inscribed into the film by interludes in the studio, where Andreas Staier and Christoph Pregardien – uncontested performers of the Austrian composer’s work – can be seen playing. The film, in a state of white depression, offers a one-way transmission between a hyperconscious and romantic grown man and a mute adolescent. The latter, a metaphorical body conjugating history in the present or in the future, flees at the gates of Buchenwald in an ambiguous moment of voluntary amnesia that rings out like a gesture of survival and seems to carry the promise of deferred re-appropriation.

**CONTACT**Christophe Calmels  
Films Sans Frontières  
+33 142770124  
distrib@films-sans-frontieres.fr  
www.films-sans-frontieres.fr

EMMANUEL CHICON





VINCENT DIEUTRE

# ORLANDO FERITO ROLAND BLESSÉ

FRANCE | 2013 | 121' | ITALIAN, FRENCH  
ORLANDO FERITO ROLAND WOUNDED

Troisième volet, sicilien, du cycle des «films d'Europe», *Orlando ferito Roland blessé* est une chanson de gestes plurielle, marquée par l'inquiétude et irriguée par l'espoir. Soit deux viatiques: le texte testamentaire écrit par Pasolini peu avant sa mort (*Le vide du pouvoir en Italie*), qui transmettait métaphoriquement son désespoir politique avec «la disparition des lucioles», et celui de Georges Didi-Huberman (2009), qui relève, au contraire, leur «survivance». Vincent Dieutre parcourt cet extrême-sud européen à la recherche des «lucioles» d'aujourd'hui qui inventent quotidiennement une vie politique. Le cinéaste les rencontre, chemin faisant, dans la première manifestation gay de Palerme, parmi les occupants du théâtre Garibaldi ou les jeunes militants de Lampedusa. Dieutre complexifie cette quête tournée en vidéo fiévreuse et Super 8 vibratile, par l'entrelacement de plusieurs strates narratives, en particulier une variation du poème épique de l'Arioste, *Rolando furioso*, représentée par le théâtre des 'Pupi', qui donne son titre au film et l'établit dans un récit des origines qui interroge et actualise l'indissoluble lien entre l'aventure subjective et le destin collectif.

Als dritter Teil des Zyklus der «Filme Europas» ist *Orlando ferito Roland blessé* ein mehrschichtiger, von Beunruhigung geprägter und von Hoffnung genährter Minnesang. Oder zwei Wegzehrungen: Der von Pasolini kurz vor seinem Tod verfasste testamentarische Text (*Das Machtvakuum in Italien*), der seine politische Verzweiflung mit der Metapher «das Aussterben der Glühwürmchen» umschrieb, sowie der Text Georges Didi-Hubermans (2009), der im Gegenteil auf ihr «Überleben» hinweist. Vincent Dieutre durchkämmt diesen Südzügel Europas auf der Suche nach den «Glühwürmchen» unserer Zeit, die tagtäglich ein politisches Leben erfinden. Der Filmemacher trifft sie unter anderem auf der ersten Gay-Demo in Palermo, unter den Besetzern des Garibaldi Theaters oder den jungen Aktivisten von Lampedusa. Die in fieberhaftem Video und flimmernendem Super 8 gedrehte Suche kompliziert Dieutre durch das Verweben mehrerer Erzählebenen, besonders einer Variation von Ariostos epischem Gedicht *Rolando furioso*, aufgeführt im 'Pupi'-Theater, das dem Film seinen Titel gibt und ihn in einer Erzählung der Ursprünge ansiedelt, die die untrennbare Verbindung zwischen subjektivem Abenteuer und kollektivem Schicksal hinterfragt und aktualisiert.

The third, Sicilian, part of the “films of Europe” cycle, *Orlando Ferito Roland blessé* is a multifaceted ‘chanson de geste’, marked by anxiety and irrigated by hope. Or two viatica: the testamentary document written by Pasolini not long before his death (*Le vide du pouvoir en Italie*), which metaphorically communicated his political despair about the “disappearance of the fireflies”, and that of Georges Didi-Huberman (2009), which, on the contrary, refers to their “survival”. Vincent Dieutre travels across the far south of Europe in search of today’s “fireflies” who invent a political life on a daily basis. The filmmaker finds them, on the way, in Palermo’s first gay demonstration, among the occupants of the Garibaldi Theatre or the young militants of Lampedusa. Dieutre complicates this quest, filmed in feverish video and vibrant Super 8, by interweaving several levels, in particular a variation of Ariosto’s epic poem *Rolando furioso*, represented by the theatre of the ‘Pupi’, which gives the film its title and establishes it in an origins story that questions and updates the unbreakable link between subjective adventure and collective destiny.

**SCREENPLAY**

Vincent Dieutre, Giulio Minghini, Camille de Toledo

**PHOTOGRAPHY**

Arnold Pasquier

**SOUND**

Benjamin Bober

**EDITING**

Dominique Auvray

**PRODUCTION**

Stéphane Jourdain  
(La Huit Production)

**CONTACT**

Stéphane Jourdain  
La Huit Distribution  
+33 663609622  
stephane.jourdain@lahuit.fr

VINCENT DIEUTRE

# ROME DÉSOLÉE

FRANCE | 1995 | 61' | FRENCH

**PHOTOGRAPHY**

Gilles Marchand

**SOUND**Jean-Marie Boulet,  
Stéphane Thiébaud**EDITING**

Ariane Doublet

**PRODUCTION**Vincent Dieutre  
(Bonne Nouvelle Productions)

Le premier long métrage de Vincent Dieutre revient de loin. Comme son auteur. Un tournage inaugural «catastrophique» à la fin des années 1980, interrompu par une cure de désintoxication, puis la sortie du tunnel, avec ce geste radical: forger un récit introspectif inscrit dans le territoire métaphorique des années de «désolation» et d'addiction. Éprouver également le pouvoir si particulier d'une voix qui se raconte, nichée au cœur de plans fixes ou de travellings fuyants, filmés depuis un taxi que rien ne semble arrêter, sinon le point d'arrivée hors-champ, comme un fix indéfiniment repoussé. *Rome désolée*, donc, comme décor lugubre et vide, mais aussi espace cinématographique pour se refaire le film du chaos avec distance et froideur, (re)voir défiler la sarabande des amants, des seringues et de la mort qui rôde. Celle des années SIDA, bien-sûr, mais plus profondément celle qui continue de frapper une société minée par un consumérisme jouisseur et amnésique, tandis que les petits écrans colportent les images de la première guerre du Golfe: Lazarre s'avance dans la lumière crue pour se désintoxiquer du visible et réapprendre à voir.



Vincent Dieutres erster Langfilm hat einiges durchgemacht. Wie sein Autor. Die «katastrophalen» anfänglichen Dreharbeiten Ende der 1980er-Jahre, unterbrochen von einer Entziehungskur, der Rückkehr ans Licht und einer radikalen Geste: eine introspektive, im metaphorischen Territorium der Jahre der «Trostlosigkeit» und der Abhängigkeit verankerte Erzählung schmieden. Die Macht einer Stimme spüren, die sich erzählt und in statische Einstellungen oder fliehende Kamerafahrten aus einem Taxi eingebettet ist, die ausser vom Zielpunkt ausserhalb des Bildes von nichts aufzuhalten sind. *Rome désolée*, das trostlose Rom also, ist die düstere, leere Kulisse und zugleich der filmische Raum, der den Film aus dem Chaos kalt und distanziert neu entstehen lässt, um Liebhaber, Spritzen und den lauernden Tod (wieder) vorbeiziehen zu sehen. Natürlich auch das Rom der AIDS-Jahre, aber mehr noch jenes, das weiter eine von geniesserischem, unter Amnesie leidendem Konsumrausch untergrabene Gesellschaft prägt, während auf den Fernsehschirmen die Bilder des ersten Golfkriegs zu sehen sind. Lazarre schreitet im schonungslosen Licht voran, um sich vom Sichtbaren zu heilen und wieder sehen zu lernen.

Vincent Dieutre's first feature-length film has come a long way. Like its author. An inaugural "catastrophic" shooting at the end of the 1980s, interrupted by a period of rehab, then the end of the tunnel, with this radical gesture: forging an introspective story inscribed into the metaphorical territory of these years of "desolation" and addiction. Experiencing the special power of a voice that recounts, nestling at the heart of static shots or fleeting tracking shots, filmed from a taxi that nothing seems to stop, except the out-of-shot point of arrival, like an indefinitely postponed fix. *Rome désolée*, therefore, as a gloomy and empty background, but a cinematic space to recreate the film of a chaos with distance and indifference, to see (once again) the merry-go-round of lovers, of needles and of lurking death. That of the AIDS years, of course, but more profoundly that which continues to strike a society undermined by pleasure-seeking and amnesiac consumerism, while TV screens peddle images of the first Gulf War: Lazarre moves forward into the cold light to cleanse himself of what can be seen, and to learn how to see anew.

**CONTACT**Hugo Masson  
Documentaire sur grand écran  
+33 140380400  
hmasson@documentairesurgrandecran.fr  
www.docsurgrandecran.fr

EMMANUEL CHICON



VINCENT DIEUTRE

# VIAGGIO NELLA DOPO-STORIA

FRANCE | 2015 | 81' | FRENCH  
SWISS PREMIÈRE

Après Naomi Kawase, Jean Eustache et Cocteau, Vincent Dieutre approfondit ses «exercices d'admiration» en transposant intégralement *Viaggio in Italia* (1954) de Rossellini, dans *Viaggio nella dopo-storia*. Transposer, au sens de «remettre en place». Car le monde qui a engendré un tel film a radicalement changé. La Naples «éternelle» que découvre, comme une révélation, Katherine/Ingrid Bergman lors de ses trajets hallucinés en Rolls, n'existe plus et c'est bien «la perte qu'il faut articuler et célébrer»: la perte de l'Italie des années 1950 dans laquelle le cinéma était «la voix du peuple», la perte du film comme fétiche, souvenir indélébile du temps des salles obscures, alors que, désormais ultra-visible sur le web, il n'est plus qu'une poussière d'or à l'usage de qui voudra s'en saisir; le deuil, enfin, d'une relation amoureuse, inauguré avec *Jaurès* (2012) et qui, rejoué-e ici et maintenant devant la caméra d'Arnold Pasquier, atteint sa perlaboration dans une fiction en forme de remake. Au-delà de la perte, *Viaggio* opère comme la réjouissante affirmation des puissances de l'art et la mise en jeu/scène d'un discours esthétique hybride.

Nach Naomi Kawase, Jean Eustache und Cocteau vertieft Vincent Dieutre seine «Admirations-Exerzitien» mit der vollständigen Transposition von Rossellini's *Viaggio in Italia* (1954) in *Viaggio nella dopo-storia*. Transposition im Sinne von «wieder an seinen Platz bringen». Denn die Welt, die diesen Film hervorbrachte, hat sich grundlegend verändert. Das «ewige» Neapel, das Katherine/Ingrid Bergman auf ihren Fahrten im Rolls gleich einer Offenbarung entdeckte, existiert nicht mehr und tatsächlich ist es «der Verlust, der zu artikulieren und zelebrieren ist»: Das verloren gegangene Italien der 1950er-Jahre, wo das Kino «die Stimme des Volks» war, das Abhandkommen des Films als Fetisch und unauslöschliche Erinnerung an die Zeit der Kinosäle, der nun, im Web grenzenlos aufrufbar, nur noch Goldstaub für Jedermanns Gebrauch ist; und schliesslich die Trauer um eine Liebesbeziehung, die mit *Jaurès* (2012) eingeweiht wurde, hier und jetzt vor der Kamera Arnold Pasquiers nachgespielt wird und ihre Durcharbeitung in einer Fiktion in Form eines Remakes erreicht. Über den Verlust hinaus wirkt *Viaggio* wie die Affirmation der Kraft der Kunst und das Einbringen/Inszenieren eines hybriden ästhetischen Diskurses.

After Naomi Kawase, Jean Eustache and Cocteau, Vincent Dieutre escalates his "exercises in admiration" by completely re-appropriating Rossellini's *Viaggio in Italia* (1954), in *Viaggio nella dopo-storia*. Transposing in the sense of "putting back into place." For the world that gave rise to such a film has radically changed. The "eternal" Naples that Katherine/Ingrid Bergman discovers like a revelation during her hallucinated journeys in a Rolls no longer exists. It is indeed "loss that must be articulated and celebrated": the loss of the Italy of the 1950s in which cinema was "the voice of the people", the loss of film as fetish, indelible souvenir of the times of darkened rooms, whereas, now ultra-visible on the web, it is merely gold dust to be used by whosoever wishes to seize it. The grieving, finally, of an intimate relationship, begun with *Jaurès* (2012) and that, replayed here and now before the camera of Arnold Pasquier, is worked through in a fictional representation taking the form of a remake. Beyond loss, *Viaggio* proceeds like a joyful affirmation of the power of art, and the putting into play/staging of a hybrid aesthetic discourse.

**SCREENPLAY**  
Vincent Dieutre

**PHOTOGRAPHY**  
Arnold Pasquier

**SOUND**  
Benjamin Bober


**EDITING**  
Dominique Auvray

**CAST**  
Vincent Dieutre, Emmanuel Pierrat, Simon Versuel

**PRODUCTION**  
Stéphane Jourdain  
(La Huit Production)

**CONTACT**  
Stéphane Jourdain  
La Huit Distribution  
+33 663609622  
stephane.jourdain@lahuit.fr

EMMANUEL CHICON



**UN HOMMAGE CONSACRÉ À HARUTYUN  
KHACHATRYAN, UN AUTEUR RECONNU  
DANS LE DOMAINE DE LA CRÉATION ET DE  
LA RECHERCHE FORMELLE.**

**EINE HOMMAGE AN HARUTYUN KHACHATRYAN,  
EIN ANERKANNTER AUTOR IM BEREICH DER  
FILMREALISATION UND FORMFINDUNG.**

**A TRIBUTE TO HARUTYUN KHACHATRYAN,  
ACKNOWLEDGED FOR HIS CREATIVITY AND  
FORM FINDING.**

**(mlf = medium-length film)  
(sf = short film)**



**ATELIER**  
HARUTYUN  
KHACHATRYAN

# HARUTYUN KHACHATRYAN

UNE BIOGRAPHIE | EINE BIOGRAPHIE | A BIOGRAPHY



## FILMOGRAPHY

- 2014 *Endless Escape, Eternal Return*
- 2009 *Border*
- 2006 *Return of the Poet*
- 2003 *Documentarist*
- 1994 *The Last Station*
- 1991 *Return to the Promised Land*
- 1989 *The Wind of Emptiness*
- 1988 *The White Town* (mlf)
- 1987 *Kond* (mlf)
- 1986 *Three Rounds From Vladimir Yengibaryan's Life* (mlf)
- 1985 *Chronicle of a Case* (mlf)
- 1985 *Hosted by the Commander* (sf)
- 1981 *The Voices of the District* (sf)

Harutyun Khachatryan est né le 9 janvier 1955 à Akhalkalaki (ancienne Union soviétique, RSS de Géorgie, aujourd'hui Géorgie). En 1981, il est diplômé du Département cinéma de la Cultural Faculty of the Armenian State Pedagogical Institute d'Erevan (Arménie). Il devient ensuite assistant-réalisateur puis réalisateur pour l'Armenian Documentary Studio, obtenant ainsi un poste au sein de Hayfilm/Armenfilm Studio. La même année, il devient réalisateur pour le service d'actualités arménien. Six ans plus tard, il réalise *Kond*, court-métrage vainqueur de nombreux prix lors de festivals du monde entier, notamment une mention honorable du Jury du 20<sup>e</sup> Festival international de cinéma documentaire de Nyon. Son film suivant, *White Town*, remporte le Sesterce d'argent à Nyon en 1989. Défiant les frontières entre fiction et documentaire, les films de Harutyun Kachatryan se font les porte-paroles de la diaspora arménienne. En 2003, il reçoit la Prime d'état arménienne. Cinq ans après, il est fait «Chevalier de l'ordre des Arts et des Lettres» de la République française.

Harutyun Khachatryan wurde am 9. Januar 1955 in Achalkalak (ehemalige Sowjetunion, Georgische SSR, heutiges Georgien) geboren. 1981 machte er seinen Abschluss am Filmdepartement der Kulturfakultät des staatlichen armenischen Instituts für Pädagogik in Eriwan (Armenien). Anschliessend arbeitete er als Regieassistent und Regisseur für das armenische Dokumentarfilmstudio. Dies führte zu einer Beschäftigung im Studio Hayfilm/Armenfilm. Im gleichen Jahr begann er, als Regisseur für die armenische Wochenschau zu arbeiten. Sechs Jahre später führte er Regie für den Kurzfilm *Kond*, der weltweit auf zahlreichen Festivals ausgezeichnet und unter anderem im Rahmen des 20. Festival international de cinéma documentaire de Nyon lobend erwähnt wurde. Sein nächster Film *White Town* gewann 1989 in Nyon den Sesterce D'Argent. Harutyun Kachatryans Filme, an der Grenze zwischen Fiktion und Dokumentarfilm, wurden zur Stimme der armenischen Diaspora. 2003 erhielt er die armenische Staatsprämie. Fünf Jahre später wurde er zum «Chevalier de l'ordre des Arts et des Lettres» der Französischen Republik ernannt.

Harutyun Khachatryan was born on January 9, 1955 in Akhalkalak (former Soviet Union, Georgian SSR, now Georgia). In 1981 he graduated from the Film Department of the Cultural Faculty of the Armenian State Pedagogical Institute in Yerevan (Armenia). He went on to work as an assistant director and film director for the Armenian Documentary Studio. This led him to find a job at the Hayfilm/Armenfilm Studio. In the same year, he started working as a director for the Armenian newsreel service. Six years later, he directed *Kond*, a short film which has won awards in many festivals around the world, including a Honourable Mention by the Jury at the 20th Festival international de cinéma documentaire de Nyon. His following film, *White Town*, won the Sesterce D'Argent Award in Nyon in 1989. Challenging the boundaries of fiction and documentary, Harutyun Kachatryan's films have become the voice of the Armenian diaspora. In 2003, he was awarded by the State Premium of Armenia. Five years later, he became a 'Chevalier de l'ordre des Arts et des Lettres' of the French Republic.

# DE LA (DOULOUREUSE) STUPÉFACTION DU MONDE

LE CINÉMA DE HARUTYUN KHACHATRYAN

**C'EST HARUTYUN KHACHATRYAN LUI-MÊME QUI, LORS D'UNE INTERVIEW PAR SHOREH JANDAGHIAN, A RETRACÉ LES DÉBUTS DU CINÉMA EN ARMÉNIE. «LES PREMIERS TOURNAGES DE FILMS EN ARMÉNIE ONT ÉTÉ RÉALISÉS EN 1908 PAR LES OPÉRATEURS CAUCASIENS DE PATHÉ, QUI ONT FILMÉ LES FUNÉRAILLES DU CATHOLICOS MATHÉOS II.**

Le siège de cette société se trouvait alors à Tbilissi. C'est à peu près à cette période que les premiers cinémas ont ouvert leurs portes à Erevan, Gyumri et Kars. Le premier documentaire, *Soviet Armenia*, a été tourné en 1924 et le premier long métrage, *Namous*, un an après. On peut même affirmer que l'industrie du cinéma arménien a vu le jour en avril 1923, lors de la création du studio Armenfilm (cinéma arménien) suite à une décision du gouvernement». Ces éléments d'information, très importants, prouvent que le cinéma est arrivé très tôt dans le Caucase et indiquent également que les Arméniens ont joué un rôle majeur dans la culture de Tbilissi et de Bakou. Le cinéma a fait sa première apparition à Tbilissi, au Théâtre Rustaveli, en 1896, alors que l'année suivante à Bakou, le Cinématographe Lumière permettait de filmer *Oil Wells of Baku: Close-Up*. Le cinéaste franco-russe Alexander Mishon commença ensuite à tourner des films dans la région. Dix ans plus tard, des cinémas ouvraient à Tbilissi, mais aussi dans d'autres régions du Caucase. Et c'est à la même période que le cinéma arriva en Arménie, même si le pays se trouvait en marge de l'Empire russe. Les tout premiers documents filmés illustrent deux enterrements : celui de Khrimian Hayrig, *Catholicos de tous les Arméniens*, en 1907 et, quatre ans plus tard, *Catholicos*

*Mathéos*. Ce n'est pas un hasard si les cinémas ont commencé à apparaître à Erevan, Kars et Gyumri lorsque Giovanni Vitrotti (1882-1966), caméraman turinois travaillant pour la société de production Societa Anonima Ambrosio, a produit *Gran Patriarca armeno*, (1911), un film qui a largement contribué à susciter l'intérêt pour le cinéma dans le Caucase.

Arméniens ont créé leur propre église, qui existe encore en tant que religion indépendante de l'Eglise catholique romaine et de l'Eglise orthodoxe, malgré l'excommunication prononcée contre elle lors du Concile de Chalcédoine en 451. Selon la tradition, l'Eglise apostolique arménienne a été fondée par deux des douze apôtres : Saint Judas

À L'HEURE OÙ L'UNION SOVIÉTIQUE CÉDAIT À DES CONTRADICTIONS STRUCTURELLES TOUJOURS PLUS FORTES, LE CINÉMA DE KHACHATRYAN CRÉE PEU À PEU UN LANGAGE UNIQUE LORSQU'IL TOUCHE AU DOCUMENTAIRE.

La présence et le rôle du christianisme, qui ont contribué à façonner l'identité nationale de l'Arménie, sont un autre facteur d'importance dans la définition d'une sensibilité arménienne particulière, dont l'œuvre de Harutyun Khachatryan est devenue le symbole au fil des années. En 301 après J.-C., l'Arménie est devenue le premier pays à instaurer le christianisme comme religion d'Etat. Les

Thaddée (premier catholique de l'église arménienne) et Saint Barthélémy, qui ont prêché le christianisme en Arménie de 40 à 60 après J.-C. Entre le Ier et le IVe siècle, l'Eglise arménienne a été dirigée par des patriarches. Saint Grégoire l'Illuminateur (257-337 après J.-C. env.) – ainsi nommé pour avoir éclairé l'esprit des Arméniens et les avoir évangélisés – s'est inscrit dans le mouvement initié par Thaddée et



Barthélémy. Le rôle joué par l'église au cours des siècles en préservant et façonnant l'identité nationale et culturelle arménienne est incontestable.

Il est impossible également d'ignorer un autre élément lorsque l'on retrace l'histoire du cinéma arménien, compte tenu de sa portée historique majeure : l'épuration ethnique subie par les Arméniens

organisées par les « Jeunes Turcs » sous la supervision d'officiers allemands alliés à l'armée turque, ont frappé plus de 1200 000 personnes.

Au XX<sup>e</sup> siècle, après des siècles de troubles et une brève période d'indépendance, l'Arménie a fini par tomber sous la domination de l'Union soviétique. La République socialiste soviétique

est passée d'environ 880 000 habitants en 1926 à 3,3 millions en 1989. Le 23 août 1990, elle est rebaptisée République d'Arménie, mais fait toujours partie de l'Union soviétique jusqu'à sa déclaration d'indépendance officielle le 21 septembre 1991.

En 1930, le régime soviétique, crée, entre autres, le splendide cinéma Moscou, qui existe toujours place Charles Aznavour à Erevan, sur le site de l'église Saints-Pierre-et-Paul, rasée par les communistes.

Harutyun Khachatryan est né en 1955 à Akhalkalaki, en Géorgie, dans une communauté parlant l'arménien. Le cinéaste et son œuvre sont le fruit des transformations historiques successives, notamment la réapparition des éléments de la tradition culturelle et religieuse. Sa cinématographie, qui a évolué dans l'ombre de l'ancienne Union soviétique, a réussi à se les réapproprier sous des formes originales.

En ce sens, même si le cinéma de Khachatryan peut être considéré comme le lieu même où l'Arménie réinvente les sédiments de son histoire, force est de constater qu'il s'est toujours éloigné de l'adhésion servile à la matrice arménienne. Mais l'œuvre de Khachatryan, en ce qu'elle reste étroitement liée aux raisons historiques qui ont conduit à l'indépendance en 1991, a toujours été insaisissable et allusive.

Arrivé à maturité à l'heure où l'Union soviétique cédait à des contradictions structurelles toujours plus fortes, le cinéma de Khachatryan crée peu à peu un langage unique lorsqu'il touche au documentaire. Khachatryan expérimente la pratique comme s'il se trouvait aux débuts mêmes du cinéma. En envisageant ses films du point de vue d'un spectateur au regard vierge, il filme le monde comme s'il le voyait pour la première fois à travers sa caméra, au-delà de l'inévitable urgence de l'histoire et de la mémoire.

Khachatryan filme l'identité de son pays comme s'il était séduit par un élan de tendresse et de stupéfaction. Comme si le monde se tenait là, sous ses yeux, prêt à être découvert.

C'est la nature mystérieuse de son cinéma qui lui confère toute sa force et sa spécificité. L'ADN de Khachatryan a préservé les extraordinaires talents de conteur des grands auteurs russes. Par son primitivisme lyrique, il réussit également à réinventer le cinéma documentaire en remettant en question les principes issus du cinéma direct.

Sans surprise, Khachatryan explique dans chacune de ses interviews accorder une grande importance à la création d'une atmosphère crédible. Ce n'est donc pas par hasard si pour atteindre un tel objectif, il adopte sans cesse des stratégies issues du cinéma

## KHACHATRYAN FILME L'IDENTITÉ DE SON PAYS COMME S'IL ÉTAIT SÉDUIT PAR UN ÉLAN DE TENDRESSE ET DE STUPÉFACTION. COMME SI LE MONDE SE TENAIT LÀ, SOUS SES YEUX, PRÊT À ÊTRE DÉCOUVERT.

pendant les dernières années de l'Empire ottoman. De 1894 à 1896, le Sultan Abdülhamid a ordonné plusieurs tueries, ouvrant la voie aux massacres commis entre 1915 et 1923, et reconnus comme un génocide à part entière. Des Arméniens accusés d'être alliés de la Russie impériale ont été arrêtés durant la nuit du 23 au 24 avril 1915 et les jours suivants. En un mois, plus de 1000 intellectuels arméniens ont été déportés en Anatolie. Des « marches de la mort » laissant présager celles des nazis,

d'Arménie, également appelée RSS d'Arménie ou Arménie soviétique, a été l'une des douze républiques originales constituant l'Union soviétique en décembre 1922. Fondée en décembre 1920, lorsque les Soviétiques se sont emparés de la première République d'Arménie dont l'existence fut de courte durée, elle a existé jusqu'en 1991.

Dans l'Union soviétique, la RSS d'Arménie, qui était au départ un pays essentiellement agricole, s'est progressivement industrialisée. Sa population





DOCUMENTARIST

narratif (*Border*, en est une œuvre exemplaire) rappelant sans cesse une vision classique du cinéma.

En effet, Khachatryan maintient la tension documentaire et l'aspiration du cinéma des premiers temps. On peut noter l'empreinte distante mais marquée du cinéma des frères Lumière, dans lequel aucune distinction n'était

Au contraire, le cinéma de Khachatryan s'inscrit dans un certain paradoxe historique. Il semble, par son approche très contemplative, qu'il soit coupé de l'histoire, alors qu'en réalité, il y est très impliqué. *The Return of the Poet*, l'un de ses films les plus connus et récompensés, offre assurément une image tangible de cette contradiction apparente.

Robert Flaherty et Artavazd Pelešjan. Sans surestimer la suggestion légitime de la dette que Khachatryan reconnaît avoir envers ces grands maîtres, une différence est visible. Il a hérité de Vertov la notion de conflit entre la caméra – l'appareil dédié à l'enregistrement – et l'histoire, autrement dit l'image même de l'histoire. De Flaherty, la prédominance de l'aspect humain. De Pelešjan, dont il faut se garder de banaliser la complexité multidimensionnelle de son œuvre unique, le mystère vague et puissant de la beauté, qui est également le fruit d'une passion acharnée aux prises avec les subtilités de l'histoire.

Ces suggestions offrent diverses interprétations menant au cœur du travail d'Harutyun Khachatryan, véritable œuvre politique ouverte et complexe dans sa quête obstinée de l'indicible beauté du monde. Cet univers tente de créer en images un dialogue avec tout ce qui se trouve au-delà du périmètre du cadre.

Ainsi, le cinéma d'Harutyun Khachatryan constitue l'une des formes les plus fécondes de cinéma pour repousser les frontières qui séparent artificiellement la fiction et le documentaire.

Rêvant d'un retour impossible et aspirant à échapper à un univers croulant sous le poids de l'histoire et des histoires, Harutyun Khachatryan célèbre une danse gracieuse de la réalité qui

s'offre au regard telle une vision éclatante, même si ancrée aux choses les plus réticentes – un paradoxe exquis et apparemment irréconciliable de plus.

A cette croisée des chemins, où la loi de la gravité de l'histoire devient de plus en plus lourde, ce cinéma prend vie en tant que projet et geste. Un projet de résistance et un geste de poésie.

Pour témoigner de la complexité du cinéma d'Harutyun Khachatryan, et pour rejoindre Serge Daney, on peut dire que le « cinéma d'auteur » n'a plus aucun sens, pas même celui d'un cinéma personnel. Mieux vaut évoquer un « cinéma à la première personne », qui traite des intérêts très privés d'un individu : homme-auteur-personnage-créateur Harutyun Khachatryan.

## A CETTE CROISÉE DES CHEMINS, OÙ LA LOI DE LA GRAVITÉ DE L'HISTOIRE DEVIENT DE PLUS EN PLUS LOURDE, CE CINÉMA PREND VIE EN TANT QUE PROJET ET GESTE. UN PROJET DE RÉSISTANCE ET UN GESTE DE POÉSIE.

perçue entre documentaire et fiction, distinction née par la suite d'un certain cinéma-vérité et de sa quête de réalité. Et son émerveillement, qui ne l'empêche pas de montrer les aspects les plus cruels et rudes de la réalité, constitue le fondement de sa réalisation. Celle-ci est aussi profondément marquée par la dimension verbale, même si elle n'occupe pas un rôle majeur dans son cinéma (hormis quelques rares exceptions, telles que *Endless Escape*, *Eternal Return*).

Presque sans paroles, ce film évoque un voyage dans le passé des sentiments et de l'histoire en dressant le portrait d'une sensibilité typiquement arménienne. C'est probablement lorsque « sensibilité » et « atmosphère » se mêlent que les diverses personnalités que l'on retrouve dans le cinéma de Khachatryan s'unissent pour donner naissance à un art proche – comme l'admet le réalisateur – de l'expérience et l'œuvre de génies du cinéma tels que Dziga Vertov,

# VOM (SCHMERZHAFTEN) STAUNEN ÜBER DIE WELT

DAS KINO HARUTYUN KHACHATRYANS

**HARUTYUN KHACHATRYAN KAM IN EINEM VON SHOREH JANDAGHIAN GEFÜHRTEN INTERVIEW AUF DIE ERSTEN SCHRITTE DER FILMINDUSTRIE IN ARMENIEN ZURÜCK. «DIE ERSTEN DREHARBEITEN AUF DEM ARMENISCHEN HOHEITSGEBIET FANDEN 1908 STATT UND WURDEN VON DEN KAUKASISCHEN KAMERAMÄNNERN VON PATHÉ GEFÜHRT. SIE FILMTEN DIE BESTATTUNG DES KATHOLIKOS MATHEOS II.**

Der Sitz der Organisation befand sich in Tiflis. Ungefähr zur gleichen Zeit öffneten die ersten Kinos in Eriwan, Gjumri und Kars. *Soviet Armenia*, der erste Dokumentarfilm, entstand 1924 und *Namous*, der erste Spielfilm, ein Jahr später. Man kann mit Sicherheit sagen, dass die armenische Filmindustrie mit dem auf Regierungsbeschluss gegründeten Armenfilm-Studio (Armenian cinema) im April 1923 ihre Geburtsstunde hatte».

Diese wertvollen Informationen beweisen, dass die Filmindustrie bereits sehr früh im Kaukasus eingetroffen war. Daneben wird deutlich, dass die Armenier im Kulturleben in Baku und in Tiflis eine wichtige Rolle spielten. Erstmals trat das Kino 1896 in Tiflis im Rustaveli Theater in Erscheinung. Im darauffolgenden Jahr filmte der Cinématographe der Brüder Lumière in Baku *Oil Wells of Baku: Close-Up*. Im Anschluss daran begann der französisch-russische Kameramann Alexander Mishon ebenfalls, in der Region zu drehen. Zehn Jahre später eröffneten Kinos nicht nur in Tiflis, sondern auch in anderen Regionen des Kaukasus. Fast gleichzeitig erreichte das Kino Armenien, obgleich Armenien am Rande des russischen Reichs lag. Die ersten filmischen Dokumente entstanden bei zwei Bestattungen: 1907 bei der Beisetzung von Khrimian Hayrig, *Katholikos aller Armenier* und vier Jahre später bei der

von *Katholikos Matheos*. Es mag kein Zufall sein, dass Kinos in Eriwan, Kars und Gjumri entstanden, nachdem der Turiner Kameramann Giovanni Vitrotti (1882-1966), der für die italienische Produktionsgesellschaft Società Anonima Ambrosio tätig war, den Film *Gran Patriarca armeno* (1911), der das steigende Interesse im Kaukasus nachhaltig beeinflusste, gedreht hatte.

Bei dem Versuch, die spezifische armenische Sensibilität herauszugreifen, für die Harutyun Khachatryans Arbeit über die Jahre bereits zum Symbol wurde, fällt als weiterer entscheidender Faktor die Rolle auf, die das Christentum bei der Entstehung der nationalen Identität Armeniens spielte.

Im Jahre 301 n. Chr. übernahm Armenien als erstes Land das Christentum als Staatsreligion. Die Armenier gründeten ihre eigene Kirche, die trotz der Exkommunikation durch das Konzil von Chalcedon im Jahr 451 weiterhin unabhängig von der Römisch Katholischen Kirche und der Orthodoxen Kirche bestand. Der Überlieferung gemäss wurde die Armenische Apostolische Kirche von zwei der zwölf Apostel gegründet: Judas Thaddäus (der erste Katholikos der Armenischen Kirche) und Bartholomäus. Sie predigten in Armenien die Lehre des Christentums von 40 bis 60 unserer Zeitrechnung. Zwischen dem 1. und dem 4. Jahrhundert wurde die Armenische

Kirche von Patriarchen geführt. Gregor der Erleuchter (ca. 257-337 n. Chr.) setzte das Erbe von Thaddäus und Bartholomäus fort. Seinen Zunamen «Erleuchter» erhielt er durch seine aufklärende Arbeit gegenüber den Armeniern, denen er das Christentum weiter offenbarte. Die von der Kirche über die Jahrhunderte bei der Wahrung und Bildung der nationalen und kulturellen Identität Armeniens gespielte Rolle ist unbestritten.

Ein weiteres Element ist aufgrund seines dramatischen historischen Ausmasses in der Rückverfolgung des armenischen Films nicht zu vernachlässigen: Die von den Armeniern in den letzten Jahren des Osmanischen Reichs erlittene ethnische Säuberung. Sultan Abdul-Hamid ordnete zwischen 1894 und 1896 mehrere Massaker an und ebnete damit den als Genozid anerkannten Blutbädern von 1915 und 1923 den Weg. Als Verbündete des Zarenreichs beschuldigte Armenier wurden in der Nacht vom 23. auf den 24. April 1915 und in den darauffolgenden Tagen festgenommen. Innerhalb eines Monats wurden über 1000 armenische Intellektuelle nach Anatolien deportiert. Mehr als 1200000 Menschen wurden zu Todesmärschen gezwungen, die später von den Nazis übernommen wurden. Die Leitung hatten die sogenannten «Jungtürken» unter Aufsicht von deutschen Offizieren, die mit der türkischen Armee in Verbindung standen.



ENDLESS ESCAPE, ETERNAL RETURN

Nach bewegten Jahrhunderten und einer kurzen Zeit der Unabhängigkeit fiel Armenien im 20. Jahrhundert an die Sowjetunion.

Die Armenische Sozialistische Sowjetrepublik, auch Armenische SSR oder Sowjet-Armenien genannt, war eine der zwölf Republiken, aus denen die Sowjetunion im Dezember 1922 ursprünglich bestand. Vor ihrer Übernahme durch die Sowjets im Dezember 1920 hatte die Erste Armenische Republik nur kurzen Bestand gehabt und Armenien blieb als SSR bis 1991 Teil der Sowjetunion.

Unter der Sowjetherrschaft wurde aus dem zuvor vor allem landwirtschaftlichen Armenien ein Industriestandort. Seine Bevölkerung wuchs zwischen 1926 und 1989 von ca. 880 000 auf 3,3 Millionen Einwohner. Am 23. August 1990 wurde das Land in Republik Armenien umbenannt, blieb aber bis zu seiner offiziellen Unabhängigkeitserklärung am 21. September 1991 weiterhin Teil der Sowjetunion.

Das Sowjetregime errichtete 1930 unter anderem den schönen Kinopalast Moskau am Charles-Aznavour-Platz in Eriwan am ehemaligen Standort der Peter-und-Paul-Kirche, die von den Kommunisten niedergerissen wurde.

Harutyun Khachatryan wurde 1955 im georgischen Achalkalaki in einer armenischsprachigen Gemeinde geboren. Er und seine Filme sind das Ergebnis einer

schrittweisen Stratifizierung von Umbrüchen der Geschichte, die Elemente der kulturellen und religiösen Traditionen wieder an die Oberfläche bringt. Mit seinem Filmschaffen, das im Schatten der ehemaligen Sowjetunion seine Anfänge nahm, ist es ihm gelungen, all dies auf ganz eigene Weise aufzuarbeiten.

Und obgleich Khachatryans Filme als Ort betrachtet werden können, an dem Armenien die Sedimente seiner eigenen Geschichte verarbeitet, sollte nicht unerwähnt bleiben, dass seine Arbeit die sklavische Anhaftung an die armenische Matrix immer vermieden hat. Trotz aller Verstrickungen mit diesen geschichtlichen Hintergründen, die 1991 zur Unabhängigkeit führten, blieb seine Arbeit stets schwer definierbar und metaphorisch.

Khachatryans Filmschaffen gelangte in einer Zeit zur Reife, in der die Sowjetunion begann, ihren zunehmenden strukturellen Widersprüchen nachzugeben, und erschafft eine Sprache, die bei der Berührung mit dem Dokumentarfilm zu etwas Einzigartigem wird. Der Regisseur begreift das Drehen von Dokumentarfilmen wie eine Praxis der ersten Tage der Filmgeschichte. Wer seine Filme zum ersten Mal sieht, kann den Eindruck gewinnen, Khachatryan sähe die Welt ungeachtet der Dringlichkeit von Geschichte und Erinnerung durch das Wiedergabegerät zum ersten Mal.

Wenn Khachatryan die Identität seines Landes filmt, wirkt alles, als habe ein Gefühl der Zärtlichkeit und des Staunens von ihm Besitz ergriffen. Als warte die Welt nur drauf, zum ersten Mal entdeckt zu werden.

Es ist das Unausgeformte, das seinen Filmen ihre Stärke und Einzigartigkeit verleiht. Auf der einen Seite hat Khacha-

es ist auch kein Zufall, dass er zum Erreichen dieses Ziels ständig Strategien heranzieht, die aus dem Erzählfilm stammen (man denke nur an das exemplarische Werk *Border*) und auf eine sehr klassische Form des Films Bezug nehmen.

Tatsächlich schafft es Khachatryan, die Spannung des Dokumentarfilms und die Sehnsucht des frühen Films aufrecht

**WENN KHACHATRYAN DIE IDENTITÄT SEINES LANDES FILMT, WIRKT ALLES, ALS HABE EIN GEFÜHL DER ZÄRTLICHKEIT UND DES STAUNENS VON IHM BESITZ ERGRIFFEN. ALS WARTE DIE WELT NUR DRAUF, ZUM ERSTEN MAL ENTDECKT ZU WERDEN.**

tryan das Erbe der grossen russischen Geschichtenerzähler angetreten. Auf der anderen Seite ist es ihm durch seinen lyrischen Primitivismus gelungen, mit der Hinterfragung der aus dem 'Direct Cinema' abgeleiteten Prinzipien den Dokumentarfilm neu zu erfinden.

Wie Khachatryan in jedem Interview betont, ist es kein Zufall, dass er der Schaffung einer glaubwürdigen Atmosphäre grosse Bedeutung zumisst. Und

zu erhalten. In weiter Ferne, aber doch deutlich ist die Spur der Brüder Lumière aus einer Zeit zu sehen, als zwischen Dokumentarfilm und Fiktion noch nicht unterschieden wurde – diese Unterscheidung bildete sich erst später durch das Realitätsstreben des 'Cinéma vérité' heraus.

Sein Staunen, das ihn nicht daran hindern kann, die grausamsten und rohsten Aspekte der Realität zu sehen, bildet die



RETURN OF THE POET

Basis seines Filmschaffens. Dies schlägt sich auch in einer verbalen Dimension nieder, obgleich die Sprache in seinen Filmen (bis auf wenige Ausnahmen, etwa in *Endless Escape*, *Eternal Return*) nie im Vordergrund steht.

Khachatryans Filme scheinen sich gar in einer Art historischem Paradoxon zu bewegen. Mit ihrem ausgeprägt kon-

armenischen Sensibilität entsteht. Vermutlich findet das Verschmelzen der verschiedenen Ich-Figuren Khachatryans statt, wenn «Sensibilität» und «Atmosphäre» vereint sind und eine filmische Praxis entstehen lassen, die, wie der Regisseur selbst sagt, tief in der Erfahrung und der Arbeit von grossen Meistern wie Dsiga Wertow, Robert Flaherty

gedacht ist, geerbt. Von Flaherty wiederum die Vorrangstellung des menschlichen Elements. Von Pelešjan, ohne die vielschichtige Komplexität seiner einzigartigen Werke trivialisieren zu wollen, die unfertige und machtvolle Kraft der Schönheit, die auch das Ergebnis eines ständigen leidenschaftlichen Kampfs mit den Unwägbarkeiten der Geschichte ist. Ansätze, die mögliche Wegskizzen zum Kern der Arbeit Harutyun Khachatryans sind. Solche Wegskizzen entstehen im Herzen seiner Filme. In ihrer hartnäckigen Huldigung der unaussprechlichen Schönheit der Welt sind sie offene, komplexe und streng politische Arbeiten. Diese Welt versucht in Bildern mit allem, was ausserhalb des Aufnahmerahmens liegt, die Möglichkeit eines Dialogs zu finden.

In diesem Sinne zählen die Filme Harutyun Khachatryans zu den fruchtbarsten Ansätzen einer Methode zu filmen, die auf die künstliche Trennung zwischen Fiktion und Dokumentarfilm verzichtet. Mit der Sehnsucht nach einer unmöglichen Rückkehr und der gleichzeitigen Hoffnung auf das Entkommen aus einer von Geschichte und Geschichten belasteten Welt zelebriert Harutyun Khachatryan einen anmutigen Tanz der Realität. Dieser bietet sich dem Betrachter als flimmernde Vision dar, bleibt aber gleichzeitig in den verschwiegensten Dingen verankert – ein weiteres exquisites,

scheinbar unvereinbares Paradoxon.

An dieser Wegkreuzung, wo der Sog der Schwerkraft der Geschichte zunimmt, beginnen die Filme Harutyun Khachatryans ihre Existenz als Projekt und Geste. Ein Widerstandsprojekt und eine dichterische Geste.

Angesichts der Komplexität der Filme Harutyun Khachatryans könnten wir uns Serge Daney anschliessen und sagen, dass «Autorenfilm» nichts mehr bedeutet, nicht einmal persönlicher Film. Mit Gewissheit kann man hingegen sagen, dass es «Filme in der ersten Person Singular» sind, denn sie betreffen die ganz persönlichen Interessen einer Person: den Mensch-Autor-Figur-Schöpfer Harutyun Khachatryan.

## AN DIESER WEGKREUZUNG, WO DER SOG DER SCHWERKRAFT DER GESCHICHTE ZUNIMMT, BEGINNEN DIE FILME HARUTYUN KHACHATRYANS IHRE EXISTENZ ALS PROJEKT UND GESTE. EIN WIDERSTANDSPROJEKT UND EINE DICHTERISCHE GESTE.

templativen Ansatz wirken sie einerseits wie losgelöst von der Geschichte, sind gleichzeitig aber auch stark in die Geschichte involviert. *The Return of the Poet*, einer seiner bekanntesten Filme, macht diesen nur scheinbaren Widerspruch deutlich. Der nahezu vollkommen stille Film ist eine rückwärts verlaufende Reise in Gefühle und die Geschichte, aus der das Porträt einer ureigenen

und Artavazd Pelešjan wurzelt.

Ohne den legitimen Verweis auf Khachatryans Verpflichtung gegenüber den genannten Meistern in Frage stellen zu wollen, ist dennoch eine Abweichung zu beobachten. Von Wertow hat er offensichtlich das Gespür für einen Konflikt zwischen der Kamera – dem Aufnahmegerät – und der Geschichte, die selbst als Abbild der Geschichte

# OF THE (PAINFUL) AMAZEMENT OF THE WORLD

THE CINEMA OF HARUTYUN KHACHATRYAN

**HARUTYUN KHACHATRYAN HIMSELF, DURING AN INTERVIEW THAT HE GAVE TO SHOREH JANDAGHIAN, RE-EVOKED THE FIRST STEPS OF THE FILM INDUSTRY IN ARMENIA. “THE FIRST FILM SHOOTINGS ON THE TERRITORY OF ARMENIA TOOK PLACE IN 1908 AND WERE REALISED BY THE CAUCASIAN CAMERAMEN OF PATHÉ. THEY FILMED THE FUNERAL OF CATHOLICOS MATHEOS II.**

The head office of the organisation was in Tbilisi. It was approximately in this period that the first cinemas were opened in Yerevan, Gyumri and Kars. The first documentary, *Soviet Armenia*, was shot in 1924, while the first feature film, *Namous*, was filmed a year later. It is safe to say that the Armenian film industry was set up in April 1923, when the Armenfilm (Armenian cinema) studio was established following an executive decision of the government”.

These precious bits of information are proof that cinema arrived early in the Caucasus. This fact also points out that Armenians played an important role in the culture of Tbilisi and Baku. Cinema made its first appearance in Tbilisi, at the Rustaveli Theatre, in 1896, while the following year in Baku the Lumière Cinématographe filmed *Oil Wells of Baku: Close-Up*. After that, French-Russian cinematographer Alexander Mishon began to shoot films in the region. Ten years later, cinemas opened not only in Tbilisi but also in other areas of the Caucasus. It is approximately in the same period that cinema arrived in Armenia, even though Armenia was located at the margins of the Russian empire. The earliest filmed documents are two funerals: the one of Khrimian Hayrig, *Catholicos of all Armenians* in 1907 and, four years later, *Catholicos Matheos*. It may not be

a coincidence that cinemas began to appear in Yerevan, Kars, and Gyumri when Giovanni Vitrotti (1882-1966), an Italian cameraman hailing from Torino and working for the production company Società Anonima Ambrosio, made *Gran Patriarca armeno*, (1911), a film that was hugely influential in terms of raising interest in the Caucasus.

State religion. Armenians founded their own Church, which still exists as an independent religion from both the Roman Catholic Church and the Orthodox Church, despite the excommunication received by the Council of Chalcedon in 451. According to tradition, the Armenian Apostolic Church was established by two of the twelve

**WHEN THE SOVIET UNION BEGAN TO GIVE IN TO ITS GROWING STRUCTURAL CONTRADICTIONS, THE CINEMA OF KHACHATRYAN GRADUALLY CREATES A LANGUAGE THAT BECOMES UNIQUE WHEN IT COMES INTO CONTACT WITH DOCUMENTARY.**

Another factor of primary importance when one tries to single out a specific Armenian sensibility – of which over the years Harutyun Khachatryan’s work has become the mark itself – is the presence and role of Christianity that helped shape the national identity of Armenia. In 301 A.D., Armenia became the first country to adopt Christianity as

Apostles: Saint Judas Thaddeus (the first Catholics of the Armenian Church) and Saint Bartholomew. They preached Christianity in Armenia from 40 to 60 A.D. Between the 1st and the 4th century, the Armenian Church was led by patriarchs. Saint Gregory the Illuminator (257-337 A.D. ca) continued the legacy of Thaddeus and Bartholomew. He



RETURN TO THE PROMISED LAND

earned the epithet “Illuminator” (enlightener) because he enlightened the minds of Armenians, introducing them fully to Christianity. The role played by the church over the centuries in preserving and shaping the Armenian national and cultural identity is indisputable.

One more element, given its dramatic historical magnitude, cannot

the night between 23rd and 24th April 1915 and over the next few days. In one month, more than 1000 Armenian intellectuals were deported to Anatolia. “Death marches” foreshadowing those organised by the Nazis were imposed on more than 1,200,000 people. These were arranged by the so-called “Young Turks” under the supervision of German

over the short-lived First Republic of Armenia, it lasted until 1991.

As part of the Soviet Union, the Armenian SSR transformed from a largely agricultural country to an industrial centre. Its population grew from approximately 880,000 in 1926 to 3.3 million in 1989. On August 23, 1990, it was renamed the Republic of Armenia, but was still part of the Soviet Union until its official proclamation of independence on 21 September 1991.

The Soviet regime, among other things, built the beautiful movie theatre Moscow in 1930 and which still stands in Charles Aznavour square in Yerevan, built on the site of Saint Paul and Peter Church, which was razed to the ground by the communists.

Harutyun Khachatryan was born in 1955, in Alkhalaki, Georgia, to an Armenian-speaking community. He and his cinema are the outcome of a gradual stratification of successive shifts in history, including the resurfacing of elements from the cultural and religious tradition. His filmmaking, grown under the shadow of former Soviet Union, managed to rework all of this in original forms.

In this sense, even though the cinema of Khachatryan may be considered the site itself where Armenia reprocesses the sediment of its own history, notice should be taken that his work has always swerved from slavish adherence

to the Armenian matrix. However strictly interwoven with those reasons of history that brought about independence in 1991, Khachatryan’s work has always been both elusive and allusive.

Matured at the time when the Soviet Union began to give in to its growing structural contradictions, the cinema of Khachatryan gradually creates a language that becomes unique when it comes into contact with documentary. Khachatryan experiences the documentary practice as if he were at the beginning of cinema itself. In experiencing his films as a viewer for the first time, it feels almost as if the reproduction device allows the director to see the world for the first time, beyond the inevitable urgency of history and memory.

This way, Khachatryan seems to film the identity of his country as if he were enraptured with an impetus of tenderness and amazement. As if the world were there, before his very eyes, ready to be discovered for the first time ever.

It is this inchoate nature in his cinema that confers strength and uniqueness on it. On one hand, Khachatryan’s DNA preserved the extraordinary fabulatory skills of the great Russian storytellers. On the other hand, thanks to his lyrical primitivism, he has managed to reinvent documentary cinema by questioning the precepts derived from the practice of direct cinema.

## HE SEEMS TO FILM THE IDENTITY OF HIS COUNTRY AS IF HE WERE ENRAPTURED WITH AN IMPETUS OF TENDERNESS AND AMAZEMENT. AS IF THE WORLD WERE THERE, (...) READY TO BE DISCOVERED FOR THE FIRST TIME EVER.

be neglected in tracing the history of Armenian film: the ethnic cleansing suffered by Armenians during the last years of the Ottoman Empire. Between 1894 and 1896, Sultan Abdul-Hamid ordered several massacres, thus paving the way for the Armenian bloodbath that took place between 1915 and 1923, i.e. what has been recognised as proper genocide. Armenians accused of being allies of Imperial Russia were arrested

officers liaising with the Turkish army. After troubled centuries and a short period of independence, in the 20th century Armenia fell under the dominion of the Soviet Union.

The Armenian Soviet Socialist Republic, also known as the Armenian SSR or *Soviet Armenia*, was one of the twelve original republics that made up the Soviet Union in December 1922. Established in December 1920, when the Soviets took



THE LAST STATION

Not coincidentally, Khachatryan points out in every interview that he attributes great importance to the creation of a credible atmosphere. Therefore it is not by chance that to achieve such goal he constantly adopts strategies coming from narrative cinema (*Border* is an exemplary work in this context) that refer to a genuinely classical vision of cinema.

does not have a leading role in his cinema (save for rare exceptions, such as *Endless Escape*, *Eternal Return*).

On the contrary, the cinema of Khachatryan lives in a sort of historical paradox. On one hand, with its strongly contemplative approach it seems cut off from history; on the other hand, as mentioned above it is very much involved

film masters like Dziga Vertov, Robert Flaherty, and Artavazd Pelešjan.

Without overrating the legitimate suggestion regarding Khachatryan's acknowledgment of his debt towards the above-mentioned masters, a derivation can actually be detected. From Vertov, he visibly inherited the sense of a conflict between the camera – the recording device – and history, intended as the image itself of history. From Flaherty, instead, the pre-eminence of the human element. From Pelešjan, without trivialising the multi-layered complexity of his unique work, the inchoate and powerful mystery of beauty, which is also the outcome of a struggling passion at work with the intricacies of history.

These suggestions indicate possible roadmaps to the core of the work of Harutyun Khachatryan. Such roadmaps are accomplished in the very heart of his films. They are open, complex and rigorously political works in their obstinate courting of the ineffable beauty of the world. This world attempts to find in pictures the possibility of a dialogue with whatever lies beyond the frame perimeter.

In this sense, the cinema of Harutyun Khachatryan represents one of the most fertile directions of method for a cinema that refrains from those fences artificially separating so-called fiction from documentary.

Longing for an impossible return and, at the same time, aspiring to escape from a world burdened by history and stories, Harutyun Khachatryan celebrates a graceful dance of reality. This offers itself to the gaze as a glimmering vision, however anchored to even the most reticent stuff – one more exquisite, apparently irreconcilable paradox.

At this crossroads, where the law of gravity of history becomes even heavier, the cinema of Harutyun Khachatryan begins to exist as project and gesture. A project of resistance, and a gesture of poetry.

To account for the complexity of the cinema of Harutyun Khachatryan, along with Serge Daney we could say that “auteur cinema” does not mean anything anymore, not even personal cinema. What one can say is “cinema in the first person singular”, because it concerns the very private interests of one individual: man-author-character-creator Harutyun Khachatryan.

## THE CINEMA OF HARUTYUN KHACHATRYAN BEGINS TO EXIST AS PROJECT AND GESTURE. A PROJECT OF RESISTANCE, AND A GESTURE OF POETRY

In fact, Khachatryan keeps alive the documentary tension and aspiration of early cinema. We can detect a faraway but deep Lumière imprint, whereby no distinction was yet perceived between documentary and fiction, which was born only later of one part of ciné-*vérité* and its quest for reality.

And his amazement – which does not prevent him from seeing the cruellest and harshest aspects of reality – does make the basis for his filmmaking. This is also deeply connoted by a verbal dimension even though speech certainly

in history. *The Return of the Poet*, one of his most well-known and celebrated films, certainly gives a reliable picture of this apparent contradiction. An almost completely silent film, it is a reverse journey into feelings and history carving out a portrait of a specifically Armenian sensibility. Probably, it is when “sensibility” and “atmosphere” coincide that the diverse selves to be found in the cinema of Khachatryan unite and give life to a film practice that is deeply rooted – as was acknowledged by the director himself – in the experience and work of

# MÉNESTREL AMBULANT DU CINÉMA

ENTRETIEN AVEC HARUTYUN KHACHATRYAN

**VOUS ÊTES NÉ EN GÉORGIE, QUI FAISAIT ALORS PARTIE DE L'ANCIENNE UNION SOVIÉTIQUE ET AUJOURD'HUI EST UN PAYS INDÉPENDANT, MAIS VOUS ÊTES UN CINÉASTE ARMÉNIEN. QUE SIGNIFIE UN PARCOURS AUSSI COMPLEXE ET MULTIDIMENSIONNEL QUE LE VÔTRE ?**

Pendant une très grande partie de ma vie, avant même d'aller à l'école, je n'avais pas conscience de ne pas vivre en Arménie. Je ne comprenais pas que mon quartier n'était pas arménien. Tout autour de moi l'était pourtant : mon école, ma langue, ma culture. Ma famille vivait au sein de la société arménienne de Géorgie, qui pouvait en quelque sorte être considérée comme une petite Arménie. Quelle que soit ma classe, les professeurs étaient toujours arméniens. Quel que soit le sujet étudié, il était lié à l'Arménie. Tout le monde autour de moi était arménien. J'ai réalisé pour la première fois que nous vivions en Géorgie lorsque j'ai assisté à un événement de sport olympique. Toutefois, lorsque j'ai poursuivi mon parcours scolaire, nous avons commencé par étudier le géorgien et j'ai rapidement compris que je baignais dans trois langues : l'arménien, le géorgien et le russe. Point tout aussi intéressant, les Géorgiens qui vivaient dans notre quartier parlaient arménien. Cette région se situait à la frontière arménienne. Il était donc facile d'entretenir des contacts étroits.

**Je me posais cette question afin de mieux comprendre comment l'implosion de l'ancienne Union soviétique avait donné naissance à toutes ces identités nationales différentes, mais aussi comment tout était coordonné**

**pendant cette période. De quelle manière la dissolution de l'URSS a-t-elle influencé votre évolution en tant que cinéaste ?**

Pendant l'ère soviétique, il n'y avait aucune frontière entre les différents pays qui composaient l'union. Mais, détail intéressant, une frontière spécifique existait avec Akhalkalaki, la région arménienne de la Géorgie, située dans la province de Javakhk, qui était surveillée de près. Les personnes vivant dans cette région parlaient arménien et c'est également pour cette raison qu'ils se rendaient en Arménie lorsqu'ils ressentaient le désir de bénéficier d'un niveau d'éducation plus élevé. Cependant, il était extrêmement difficile d'obtenir un visa pour s'y rendre. C'est pourquoi bon nombre d'étudiants décidaient de passer par les montagnes au risque d'être arrêtés puisque clandestins. Un grand nombre d'individus sont morts lors de ces voyages extrêmement difficiles. Ils n'avaient cependant pas d'autre choix. Cette région était isolée et fortement contrôlée par le KGB tant du côté arménien que du côté géorgien. C'est pour toutes ces raisons que je peux affirmer avoir toujours ressenti la complexité des frontières. Les frontières tuent les individus.

**Vos films sont toujours empreints d'un fort sentiment d'appartenance à un lieu, mais aussi d'agitation, d'un pro-**

**fond désir d'exister et de dépasser les frontières.**

C'est là que j'ai pris pour la première fois conscience de la réalité et de l'existence de frontières, ce que j'ai essayé d'exprimer dans mon film *White Town*. Le sentiment de devoir franchir une frontière dans la neige alors que vous mourrez de froid. C'est une sensation qui est restée gravée en moi toute ma vie.

**Quand avez-vous compris que vous souhaitiez devenir cinéaste ?**

Mon père est décédé alors que j'étais très jeune. Mon frère aîné, alors âgé de dix-sept ans, est mort lui aussi. Ma mère est tombée malade de chagrin et c'est là qu'a commencé pour nous une lutte acharnée et difficile pour survivre. Sur les quatre chambres de notre maison, nous avons été contraints d'en louer trois. Par une heureuse coïncidence, un projectionniste a loué l'une de nos chambres. Il gagnait sa vie en présentant des films dans les petits villages où il se rendait. Nous avons fait connaissance et il a commencé à m'emmener avec lui dans ses voyages. Je n'avais que douze ans et, petit à petit, il m'a appris comment travailler avec un projecteur.

**On peut ainsi dire que votre désir de faire des films a vu le jour en découvrant des films celluloïd et en travaillant avec un projecteur. Quelque**





DOCUMENTARIST

### chose de très manuel.

Cet homme aimait beaucoup boire. Il allait boire avec ses amis en me laissant seul aux commandes. Je devais gérer les films et le projecteur. Je plaçais une bobine et devais attendre qu'elle se termine afin de lancer la suivante, et ainsi de suite. Il était essentiel pour moi de tout faire dans les règles de l'art. Si je commettais une erreur, le projecteur déchirait ou avalait le film. J'ai parfois dû cacher mes erreurs grâce à une ruse astucieuse : utiliser la colleuse pour reconstituer le film. Il s'agissait de pellicules de 35 mm et non de 16. Chaque bobine durait environ dix minutes. Les bobines de grande taille n'existaient pas à cette époque. Nous visionnions le même film pendant un mois environ dans une trentaine, voire une quarantaine de villages. Je me suis mis à détester ces films. Il m'est arrivé de ne plus pouvoir les supporter. Alors j'ai commencé à couper les parties qui me rendaient malade. A la fin d'un cycle de 40 jours, un film qui durait environ deux heures à l'origine ne durait pas plus d'environ 50 minutes.

**Lorsque vous avez commencé à faire des films, vous avez donc essayé volontairement de proposer quelque chose de différent de ce que vous aviez l'habitude de diffuser durant votre enfance.**

J'ai commencé à m'intéresser de plus en plus à ceux qui tournaient les films et je me suis mis à lire des articles sur les réalisateurs. Nous avons quatre bibliothèques dans notre ville et j'aimais beaucoup lire. N'allant pas régulièrement à l'école, je parlais très rapidement et personne ne comprenait vraiment ce que je disais. Je m'exprime un peu mieux aujourd'hui, mais toujours avec un débit très rapide. C'est la raison pour laquelle j'ai toujours préféré lire plutôt que parler. Je me suis progressivement mis à penser que je préférerais faire des films plutôt que de jouer dedans. L'idée consistait à faire des films sur les habitants de mon quartier, de mes rues, que je rencontrais au quotidien. Ils étaient de différentes nationalités, sans compter les gitans et les sans-abris. Je m'intéressais à chacun d'entre eux. Je luttais à leurs côtés. Je me liais d'amitié avec eux. C'est pourquoi j'ai voulu les suivre et découvrir leur façon de vivre.

**Vous ne vous êtes donc jamais intéressé à ce que l'on appelle les films de fiction ?**

J'ai porté au tout début un grand intérêt aux films de fiction. Mais j'ai ensuite changé d'avis et il y a une histoire derrière tout cela. J'ai quitté l'école à l'âge de seize ans et je me suis rendu à Erevan pour devenir réalisateur. J'avais de bons résultats à l'école ; ma

première grande déception a eu lieu à cette époque-là, parce que l'Université d'Erevan ne possédait pas de département dédié au cinéma. Il n'y avait qu'un département de théâtre. J'ai donc décidé de poser ma candidature à l'Institut VGIK de Moscou, la plus célèbre école de cinéma et certainement la plus ancienne du monde. Je n'avais pas d'autre choix : me rendre à Moscou ou rester à Erevan et m'inscrire aux cours de théâtre. Mais là je n'étais pas admis à cause de mon effroyable élocution. Le département de théâtre estimait que je serais incapable de travailler avec des acteurs, sans même évoquer la possibilité d'en devenir un moi-même. Seuls deux instituts proposaient un cursus partiel en cinéma, l'Institut pédagogique et l'Institut de théâtre et de cinéma qui, à l'époque, ne traitait pratiquement que du théâtre. Chaque année, des examens d'admission étaient organisés pour les étudiants, examen que je ratais systématiquement. J'ai été refusé deux fois par an pendant une longue période.

**Etait-ce difficile de quitter la Géorgie pour aller étudier à Erevan ?**

Si l'on décidait d'aller étudier en Arménie, cela signifiait que l'on ne pouvait pas faire marche arrière et rentrer en Géorgie. Si on souhaitait rentrer, il fallait obtenir un visa. Ma mère, ma sœur et moi sommes allés en Arménie, où nous

avons loué une très petite maison, vraiment sommaire, mais nous n'envisagions pas de rentrer en Géorgie. Je voulais à tout prix devenir réalisateur et je n'avais aucune chance d'aller à Moscou pour intégrer le VGIK. Après quatre années de refus, j'ai tenté de convaincre les membres du comité que je n'essaierai jamais de travailler avec des acteurs. L'une des principales causes liées à mon refus était due au fait que les étudiants étaient issus de familles riches et avaient déjà obtenu une place dans l'école. Quelqu'un devait donc rester à l'écart. Cette pratique était très courante dans l'Union soviétique. J'étais pauvre et je ne bénéficiais d'aucun soutien. A dix-huit ans, j'ai décidé de m'engager dans l'armée. J'étudiais et lisais constamment des textes sur le cinéma et la réalisation. Au bout de deux ans, je suis rentré de mon service militaire et je me suis remis à envoyer des candidatures. J'ai aussi travaillé pendant toute cette période. Je devais subvenir aux besoins de ma famille et payer le loyer de notre maison, mais je n'ai jamais cessé de déposer des candidatures. Durant ces six ou sept années, je me suis marié et nous avons eu un enfant. Dès l'inauguration du département consacré à la réalisation par l'Institut pédagogique de Erevan, j'ai sur le champ déposé ma candidature. 117 candidats avaient postulé pour douze places seulement.



ENDLESS ESCAPE, ETERNAL RETURN

Malheureusement, j'ai décroché la quatrième place. Mais le quinzième candidat était le fils d'un homme très riche et « devait » visiblement impérativement être admis. Ainsi, afin d'intégrer le quinzième candidat, l'institut devait également admettre les deux personnes placées avant. C'est de cette façon que j'ai intégré le département.

*District*, sujet d'étude de mon diplôme, en 35 mm. En tant que caméraman, j'ai contribué à trois films pour mes collègues étudiants de l'institut. Je comptais parmi les étudiants les plus brillants ; j'ai même décroché la bourse Lénine. Cela m'a permis d'être embauché par Armenfilm en tant qu'assistant caméraman. Lorsque je suis devenu assistant

festivals organisés à l'étranger. Certains de ces films étaient présentés à Moscou par exemple. Mais je considère *Kond* comme mon tout premier film car j'en ai écrit le scénario, étais derrière la caméra et car il s'agit de mon histoire.

**Comment liez-vous la réalité à la caméra ? Comment parvenez-vous à créer cette expérience filmographique si particulière dans laquelle documentaire et fiction s'estompent pour laisser place à quelque chose de totalement différent ?**

J'ai deux façons de tourner, qui s'accordent très bien. La première, c'est lorsque je me contente d'être un observateur passif. Je perçois peu à peu ce qui se passe autour de moi. La seconde méthode, c'est lorsque je m'implique aux côtés de mes personnages. Lorsque je leur parle, que je m'ouvre à eux de sorte qu'ils puissent oublier la présence d'une caméra. Même avant le tournage, je passe beaucoup de temps avec les personnages de mon film. J'essaie de savoir et de comprendre au maximum la situation que je souhaite mettre en scène. La patience est le maître mot et vous devez sans cesse être prêt. A l'époque, je m'assurais parfois qu'une seconde caméra filme selon un angle différent, car je ne voulais rien rater. Je portais un fort intérêt au rythme de la vie, aux gestes de la vie quotidienne ; jeter des poubelles ou

laver des pommes par exemple. Ce qui m'intéresse le plus encore aujourd'hui, c'est l'atmosphère qui se dégage de ces tâches quotidiennes. Lorsque je monte des films, je ne fais pas attention à la lumière ou aux autres détails techniques, je me concentre sur l'atmosphère, les sentiments qu'une scène suscite à un certain moment. Ma principale préoccupation est que le sentiment évoqué par une scène se poursuive de façon fluide dans la scène suivante, créant ainsi la texture même du film. Ce n'est pas une tâche facile. Vous devez essayer, encore et encore. Il est toujours question de patience. Cette méthode de travail ne prend pas une ride à mes yeux. Voilà comment mes films prennent vie. La raison pour laquelle certaines personnes regardent mes films comme de la pure fiction est peut-être liée au fait qu'ils s'identifient aux personnages et cessent de considérer le film comme un documentaire. Mais bien entendu, certains de mes films comportent également des parties mises en scène. J'aime travailler de façon à créer un flux, une dynamique entre documentaire et fiction.

**Parmi ces moments, je pourrais citer la scène de l'incendie dans *Border*, lorsque la caméra effectue un travelling et filme la scène d'en haut.**

L'incendie a réellement eu lieu. Mais il n'était pas aussi important. Ainsi, afin de

## MAIS BIEN ENTENDU, CERTAINS DE MES FILMS COMPORTENT ÉGALEMENT DES PARTIES MISES EN SCÈNE. J'AIME TRAVAILLER DE FAÇON À CRÉER UN FLUX, UNE DYNAMIQUE ENTRE DOCUMENTAIRE ET FICTION.

**Vous avez dit que vos premières œuvres n'existaient plus. Nous n'aurons donc jamais la chance de voir un film tel que *The Voices of the District*. De quoi parlaient ces films ? S'agissait-il de films en 16 mm ? Ont-ils été tournés en noir et blanc ? Pour quelles raisons les avoir créés ?**

J'ai réalisé ces films alors que j'étais étudiant, et que j'essayais d'apprendre comment faire des films en les tournant moi-même. J'ai tourné *The Voices of the*

réalisateur, j'ai compris que mon désir était de créer mes propres films. Dans l'Union soviétique, nous avions pour habitude de diffuser des actualités avant un film. A l'époque, personne ne voulait les réaliser, car le budget était inexistant. Lorsque j'ai eu la chance de concevoir ces actualités, j'ai réalisé qu'il s'agissait là d'un bon moyen pour réaliser mes propres films. Ces films étant conçus sans le moindre budget, le gouvernement autorisait leur diffusion dans des



RETURN TO THE PROMISED LAND

traduire le sentiment de perte et de tragédie ressenti par les gens blessés lors de l'incendie, j'ai dû le recréer pour faire comprendre au spectateur ce qui s'était passé. Pour la même raison, j'ai filmé le buffle dans le film comme s'il s'agissait d'un véritable acteur. Je voulais que le public ressente ce qu'il éprouvait et découvre le monde à travers ses yeux. Pour ce qui est de l'incendie dans *Border*, pour être tout à fait honnête, j'ai rencontré quelques difficultés concernant le mouvement de travelling, mais le caméraman a insisté et j'ai accepté son point de vue. Je ne me préoccupe vraiment que de l'atmosphère ou des sentiments procurés par une scène. Je ne me soucie pas de savoir s'il s'agit d'un documentaire ou d'une fiction. Mais évidemment *Border* est mon film le plus mis en scène.

**Un mot revient souvent dans votre filmographie: le mot «retour». Que signifie pour vous le retour ?**

Lorsque nous nous sommes rendus en Arménie, j'ai ressenti le besoin de rentrer en Géorgie, car je m'y sentais plus fort. Bon nombre de mes proches étaient partis travailler dans différents pays de l'Union soviétique et nous attendions tous qu'ils rentrent. Il en va de même lorsque des jeunes partent servir l'armée soviétique et que l'ensemble de leur communauté attend leur retour, espérant

qu'ils soient sains et saufs. Telles sont quelques-unes des raisons qui m'ont poussé à envisager de rentrer. Le poète 'achough' Jivani de mon film *Return of the Poet* rêvait de rentrer à Akhalkalaki durant toute sa vie. D'Arménie, il souhaitait rentrer en Géorgie. Vous voulez rentrer, mais vous avez également peur que vos proches ne vous reconnaissent pas. Ce désir de retour a également pour objectif de faire réapparaître des émotions ressenties durant l'enfance. Bien entendu, ceci soulève aussi la question de savoir s'il est bon de vouloir si fortement rentrer. Mais lorsque vous êtes seul face à vos inquiétudes et vos problèmes, vous avez envie de retrouver le lieu de votre enfance, où vous n'êtes plus hanté par vos démons. Je vis aujourd'hui en Arménie, mais je pense constamment à m'installer ailleurs. Pourtant, dès que je suis à l'étranger, j'ai envie de rentrer tout de suite. Je ne cesse de me dire que j'ai raté quelque chose en Arménie et que je dois rentrer pour tout rattraper. Les questions autour de l'évasion et du retour me préoccupent beaucoup.

***The Last Station* et *Endless Escape*, *Eternal Return* semblent liés. Ces deux films traitent du théâtre et de l'exil et sont marqués par l'obsession du retour.**

Un événement étrange s'est produit pendant le tournage du premier

film. Comme vous le savez, l'homme remet une lettre au personnage féminin. J'ai écrit moi-même la lettre en arménien. Les deux personnages sont des acteurs vivant en France, ils sont amants, mais finissent par se brouiller. L'homme exprime ses sentiments à la femme, car ils sont tous deux étrangers dans le pays où ils vivent. Il décrit ses nombreuses tentatives d'intégration dans différentes communautés. Quel a été alors le problème du film ? Je suis tombé amoureux de la femme que je filmais. Je l'ai nommée coréalisatrice et coproductrice. Le couple a donc rompu et le film n'a pu être achevé. Ils ont traduit le texte et l'ont enregistré sans moi. Lorsque le film a été présenté à l'American Film Institute, j'ai réalisé qu'ils avaient entièrement changé le texte de la lettre, qui était au départ amer et drôle à la fois. Le principal thème du film était que les Arméniens vivant à l'étranger étaient perdus dans le monde, sans aucun espoir de se retrouver. Tel est le résultat de la douleur du génocide dont les Arméniens ne pourront se remettre.

***Endless Escape*, *Eternal Return*. Avez-vous pensé à Nietzsche lorsque vous faisiez le film ?**

C'est un sujet que tout Arménien connaît très bien. Le film évoque les sentiments humains fondamentaux que chaque Arménien abrite dans son cœur.

Ils souhaitent toujours échapper à leur nation ou à leur identité, mais ensuite, veulent systématiquement y revenir.

**Tous vos films affichent une forte qualité orale. Vos films sont comparables à une voix traversant les siècles et atteignant le présent.**

Je suis convaincu de provenir moi aussi de ces temps anciens. Je ne pense pas être un cinéaste professionnel. J'ai le sentiment d'être un ménestrel ambulancier, un 'achough', qui raconte ses histoires et chante pour toute personne désireuse de l'écouter. Je n'ai aucun autre talent dans la vie que celui de proposer des histoires de la meilleure façon possible. Je ne sais pas chanter et j'ai toujours su que je devais raconter mes histoires sous forme de films. Le langage cinématographique est la seule façon de se débarrasser des dialogues. J'ai le sentiment qu'il y a tant de choses que je semble être le seul à voir.

# DER BÄNKELSÄNGER DER FILMKUNST

EIN GESPRÄCH MIT HARUTYUN KHACHATRYAN

**SIE WURDEN IM HEUTE UNABHÄNGIGEN GEORGIEN GEBOREN, DAS DAMALS TEIL DER EHEMALIGEN UDSSR WAR, SIND ABER EIN ARMENISCHER FILMEMACHER. WAS BEDEUTET ES, EINEN SO KOMPLEXEN UND VIELSCHICHTIGEN HINTERGRUND ZU HABEN?**

Bevor ich in die Schule kam, war mir sehr lange nicht klar, dass ich nicht in Armenien lebte. Mir war nicht bewusst, dass ich nicht in einer armenischen Umgebung lebte. Alles um mich herum war armenisch: Schule, Sprache, Kultur. Meine Familie lebte in der armenischen Gesellschaft Georgiens, einer Art Klein-Armenien. In jeder Klasse gab es immer armenische Lehrer. Alle Fächer waren armenisch. Um mich herum gab es nur Armenier. Dass wir in Georgien waren, verstand ich erst, als ich zu einem Olympia-Wettkampf ging. Das war eine erste Ahnung. In den weiteren Schuljahren begannen wir, Georgisch zu lernen und bald verstand ich, dass mich drei Sprachen umgaben: Armenisch, Georgisch und Russisch. Interessanterweise sprachen aber auch die Georgier in unserem Gebiet Armenisch. Diese Region lag an der armenischen Grenze. Es war also einfach, engen Kontakt zu haben.

**Ich habe diese Frage gestellt, um mir ein besseres Bild davon zu machen, wie der Zusammenbruch der UdSSR diese vielen nationalen Identitäten hervorbringen konnte und um zu verstehen, wie alles unter diesem Regime zusammengehalten wurde. Inwiefern hat der Zerfall der UdSSR Ihre Evolution als Filmmacher beeinflusst?**

In der Sowjetunion gab es keine Grenzen zwischen den einzelnen

Unionsländern. Interessanterweise gab es aber in der Provinz Dschawachetien eine streng bewachte Grenze zu Achalkalaki, der armenischen Enklave in Georgien. Die dort lebenden Menschen sprachen Armenisch, was auch der Grund dafür war, dass sie an Hochschulen in Armenien studieren wollten. Doch es war extrem schwierig, ein Visum für Armenien zu bekommen. Darum haben sich viele Studenten dazu entschlossen, den Weg durch das Gebirge anzutreten und das Risiko in Kauf zu nehmen, als Illegale festgenommen zu werden. Viele kamen auf dieser hoch gefährlichen Reise ums Leben. Sie hatten keine andere Wahl. Die geteilte Region wurde auf armenischer und georgischer Seite streng durch den KGB überwacht. Aus all diesen Gründen hatte ich immer ein komplexes Gebilde von schwierigen Grenzen im Kopf. Grenzen töten Menschen.

**Ihre Filme sind von einem tiefen Zugehörigkeitsgefühl zu einem Ort, gleichzeitig aber auch von der Rastlosigkeit zu leben und jenseits jeder Grenze zu sein, geprägt.**

Das war mein erstes Verständnis der Wirklichkeit und des Vorhandenseins von Grenzen und das wollte ich in meinem Film *The White Town* ausdrücken. Das Gefühl, im Schnee eine Grenze überqueren zu müssen obwohl man

fast erfriert. Das hat mich mein ganzes Leben lang begleitet.

**Wann wurde Ihnen klar, dass Sie Filmmacher werden wollen?**

Mein Vater starb, als ich sehr jung war. Auch mein älterer Bruder war mit nur 17 Jahren gestorben. Meine Mutter hatte dieser Schmerz krank gemacht und für uns begann ein harter, schwieriger Kampf ums Überleben. Von den vier Zimmern unseres Hauses mussten wir drei untervermieten. Durch einen glücklichen Zufall mietete ein Filmtechniker, der als Filmvorführer arbeitete, eines der Zimmer. Er verdiente sein Geld mit der Vorführung von Filmen in den kleinen Dörfern, die er besuchte. Wir lernten uns kennen und er begann mich in diesen Reisen mitzunehmen. Ich war erst zwölf und er brachte mir nach und nach bei, wie man mit einem Projektor arbeitet.

**Ihre Berufung für das Filmmachen ist sozusagen aus der Berührung von Zelluloid und eines Projektors geboren. Das ist viel Handarbeit.**

Dieser Mann war ein begeisterter Trinker. Wenn er mit seinen Freunden trinken ging, überliess er alles mir. Ich kümmerte mich um die Filme und den Projektor. Ich setzte eine Filmrolle ein, wartete bis sie zu Ende war, setzte die nächste ein, und so weiter. Es war sehr wichtig für mich, alles genau nach Vorschrift zu machen.



BORDER

Ein Fehler, und der Projektor zieht den Film ein oder zerreisst ihn. Meine Fehler kaschierte ich mit einem simplen Trick: Ich klebte den Film mit dem Klebeapparat wieder zusammen. Es waren 35 mm-, keine 16 mm-Filme. Jede Spule war knapp 10 Minuten lang. Damals gab es keine grossen Spulen. Wir haben den gleichen Film rund einen Monat lang in gut dreissig oder vierzig Dörfern vorgeführt. Darum begann ich, diese Filme zu hassen, und es gab Momente, in denen ich sie einfach nicht mehr ertrug. Ich begann, die Teile herauszuschneiden, die ich nicht mehr sehen konnte. Nach etwa vierzig Tagen Aufführung dauerte der ursprünglich fast zwei Stunden lange Film nur noch fünfzig Minuten.

**Als Sie mit dem Filmemachen begannen, haben Sie also bewusst versucht, etwas anderes zu machen als das, was Sie als Kind an Filmen vorführten.**

Ich interessierte mich mehr und mehr für die Filmemacher selbst und fing an über die Regisseure zu lesen. In unserer Stadt gab es vier Bibliotheken und ich las für mein Leben gern. Da ich nicht regelmässig in die Schule ging, sprach ich sehr schnell und niemand verstand mich wirklich. Inzwischen spreche ich etwas besser, bin aber immer noch ein Schnellredner. Darum zog ich das Lesen schon immer dem Sprechen vor. Ich gelangte zu der Einsicht, dass ich die

Filme lieber drehen als in ihnen spielen wollte. Ich wollte Filme über die Leute aus meiner Nachbarschaft, aus meiner Strasse machen, die ich täglich sah. Sie hatten unterschiedliche Nationalitäten, auch Zigeuner und Obdachlose waren darunter. Sie alle interessierten mich. Ich kämpfte mit ihnen. Freundete mich mit ihnen an. Darum wollte ich sie begleiten und sehen, wie sie lebten.

**An sogenannten Spielfilmen hatten Sie also nie Interesse?**

Zu Anfang war mein Interesse für Spielfilme gross. Dann habe ich meine Meinung geändert, und dazu gibt es auch eine Geschichte. Ich habe die Schule mit 16 verlassen und kam nach Eriwan, um Regisseur zu werden. Die erste grosse Enttäuschung war, dass es an der Universität Eriwan kein Filmdepartement gab. Es gab nur ein Theaterdepartement. Darum habe ich daran gedacht, mich am VGIK Institut in Moskau zu bewerben, der berühmtesten Filmschule, vielleicht sogar die älteste der Welt ist. Eine andere Wahl gab es nicht: entweder nach Moskau gehen oder in Eriwan bleiben und mich für Theater bewerben. Aber aufgrund meiner hektischen Sprechweise habe ich es nicht einmal in das Theaterdepartement geschafft. Sie dachten, dass ich bestimmt nie mit Schauspielern arbeiten, geschweige denn Schauspieler werden könne. Einige wenige Filmkurse

wurden nur am Pädagogischen Institut und am Institut für Theater und Filmkunst angeboten, wo es zu dieser Zeit nur Theater gab. Es gab jedes Jahr Zulassungsprüfungen, und ich bin immer durchgefallen. Über lange Zeit wurde ich zweimal jährlich abgewiesen.

**War es schwierig, für das Studium von Georgien nach Eriwan zu kommen?**

Wer zum Studieren von Georgien nach Armenien ging, konnte nicht zurückgehen. Dazu brauchte man ein Visum. Meine Mutter, meine Schwester und ich kamen nach Armenien, mieteten ein winziges, ärmliches Haus, dachten aber nie an eine Rückkehr. Ich wollte um jeden Preis Regisseur werden und hatte keine Chance, nach Moskau an das VGIK zu gehen. Nach vier Jahren ständiger Ablehnung versuchte ich, die Direktoriumsmitglieder davon zu überzeugen, dass ich niemals mit Schauspielern arbeiten würde. Und ich bat sie gerade heraus, mich für das Departement zuzulassen. Ich versprach, nie zu versuchen, mit Schauspielern zu arbeiten. Eines der Hauptprobleme mit meiner Ablehnung war, dass man den Kindern aus reichen Elternhäusern bereits ihren Platz an der Schule gewährt hatte, also musste einer draussen bleiben. Das war in der Sowjetunion so üblich. Ich war arm und keiner unterstützte mich. Mit 18 leistete ich meinen

Militärdienst und las dabei ständig über Film und Regie. Nach zwei Jahren war der Militärdienst vorbei und ich begann mit den Bewerbungen von vorne. Während dieser ganzen Zeit musste ich auch arbeiten. Ich unterstützte meine Familie, damit die Miete gezahlt werden konnte. Ich arbeitete mit den ersten Rechnern – das war noch vor IBM –, aber trotz der Arbeit hörte ich nie auf, mich zu bewerben. In diesen sechs oder sieben Jahren heiratete ich und wir bekamen ein Kind. Ich fühlte mich übergangen, weil ich am Institut nicht zugelassen wurde, zeigte meiner Familie meine Frustration jedoch nicht. Als am Pädagogischen Institut in Eriwan das Filmregiedepartement eröffnet wurde, bewarb ich mich sofort. Es gab 117 Kandidaten für zwölf Plätze. Unglücklicherweise belegte ich den vierzehnten Platz. Doch nach zwei Tagen änderte sich meine Lage grundlegend. Der fünfzehnte Kandidat hatte einen sehr reichen Vater und «musste» offensichtlich zugelassen werden. Etwas anderes war nicht denkbar. Um den Fünfzehnten hinein zu bekommen, mussten sie auch die zwei Kandidaten vor ihm annehmen. So kam ich in das Departement.

**Sie sagten, dass Ihre Erstlingswerke nicht mehr existieren. Einen Film wie *The Voices of our District* werden wir also nie zu sehen bekommen. Worum**



LAST STATION

**ging es in diesen Filmen? Waren es 16 mm-Filme? Waren es Schwarz-Weiss-Filme? Warum haben Sie sie gemacht?**

Diese Filme habe ich während meines Studiums gemacht. Ich habe sie im Sommer an Orten wie dem Zoo und dem Kloster Norawank gedreht. Ich wollte üben. Damals arbeiteten in Arme-

Dadurch wurde ich von Armenfilm als Kameraassistent eingestellt. Als ich Regieassistent wurde, begriff ich, dass ich meine eigenen Filme machen wollte. In der Sowjetunion wurde vor dem Hauptfilm eine Wochenschau gezeigt. Damals wollte das niemand machen, weil dafür überhaupt kein Geld zur Verfügung stand. Als ich die Gelegenheit

**ABER NATÜRLICH GIBT ES IN MANCHEN MEINER FILME AUCH INSZENIERTE TEILE. ICH MÖCHTE EINE FLIESENDE BEWEGUNG ENTSTEHEN LASSEN, ENERGIE ZWISCHEN DOKUMENTARFILM UND SPIELFILM.**

nien Regisseure wie Yuri Yerkuyan und Kameramänner wie Albert Garnikovich Yavuryan. Ihre Arbeit war sehr interessant. Ich versuchte, das Filmemachen zu lernen, indem ich alleine drehte. Meine Diplomarbeit *The Voices of our District* habe ich in 35 mm gedreht. Als Kameramann drehte ich für meine Mitstudenten am Institut drei Filme. Am Ende machte ich meinen Abschluss mit der Bestnote. Ich war einer der besten Studenten. Ich erhielt sogar das Lenin-Stipendium.

hatte, diese Wochenschau zu machen, stellte ich fest, dass das ein guter Einstieg in die Arbeit an meinen eigenen Filmen war. Da es für diese Filme kein Budget gab, erlaubte die Regierung, dass sie auf Festivals im Ausland gezeigt werden. Einige dieser Filme wurden zum Beispiel in Moskau gezeigt. Für mich ist jedoch *Kond* mein erster Film. Ich habe das Drehbuch geschrieben, die Kamera gehalten und es war meine Geschichte. Das ist mein allererster Film.

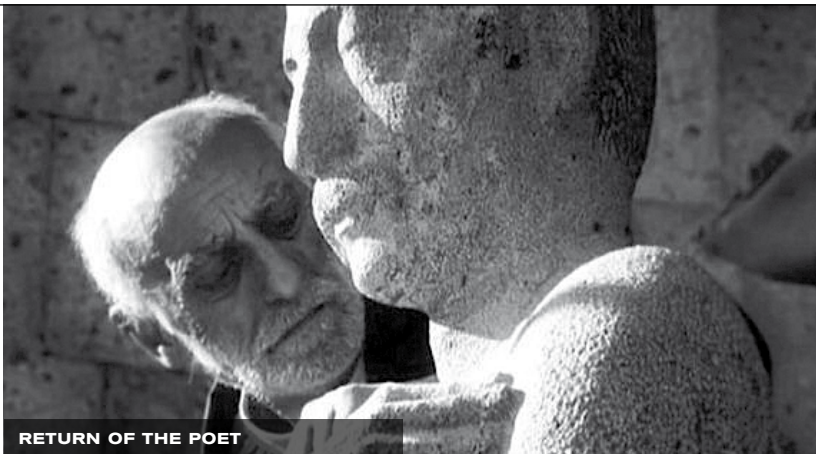
**Wie stellen Sie mit der Kamera eine Verknüpfung zur Realität her? Wie lassen Sie dieses besondere filmische Erleben entstehen, wo Dokumentarfilm und Spielfilm enden und zu etwas vollkommen Neuen werden?**

Ich drehe auf zwei Arten, die Hand in Hand gehen. Bei der ersten bin ich nur der passive Beobachter. Dabei nehme ich langsam wahr, was um mich herum vorgeht. Bei der zweiten nehme ich den Dialog zu meinen Figuren auf. Wenn ich mit ihnen spreche, mich ihnen öffne, können sie vergessen, dass da eine Kamera ist. Noch vor dem Dreh verbringe ich viel Zeit mit den Figuren meines Films. Ich versuche, so viel wie möglich über die Situation zu erfahren, die ich in meinem Film haben will. Geduld ist der Schlüssel und man muss stets bereit sein. Manchmal habe ich dafür gesorgt, dass eine zweite Kamera aus einem anderen Winkel filmte, um nichts zu verpassen. Ich interessiere mich sehr für den Rhythmus des Lebens. Auch für alltägliche Dinge, wie die Entsorgung von Müll oder das Waschen von Äpfeln. Am meisten interessiert mich die Atmosphäre, die durch diese Alltagsaufgaben entsteht. Beim Schneiden der Filme sind mir die richtige Beleuchtung oder andere technische Details nicht wichtig. Für mich zählt nur die Atmosphäre und das, was eine Szene zu einem bestimmten Moment ausstrahlt. Mir geht es vor allem darum, dass

die Stimmung einer Szene fließend in die nächste übergeht, um die Textur des Films entstehen zu lassen. Das ist nicht einfach. Man muss es ständig neu versuchen. Es ist immer eine Frage der Geduld. Dieser Art zu arbeiten werde ich nicht müde. Dadurch werden meine Filme lebendig. Dass meine Filme von einigen Leuten als Spielfilme bezeichnet werden liegt vielleicht daran, dass sie mit den Figuren mitfühlen und den Film nicht mehr als Doku sehen. Aber natürlich gibt es in manchen meiner Filme auch inszenierte Teile. Ich möchte eine fließende Bewegung entstehen lassen, Energie zwischen Dokumentarfilm und Spielfilm.

**Ein solcher Moment ist die Feuerszene in *Border*, wenn die Kamerabühne hochfährt und die Szene von oben filmt.**

Das Feuer gab es wirklich. Es war aber kleiner. Um den Verlust und die Tragödie zu vermitteln, welche die vom Feuer betroffenen Menschen zu erdulden hatten, musste ich das Feuer nachstellen. Aus analogen Gründen habe ich den Büffel im Film aufgenommen, als sei er ein Schauspieler. Ich wollte, dass die Zuschauer spüren, was der Büffel empfand und dass sie die Welt durch seine Augen sehen. Bei dem Feuer in *Border* hatte ich ehrlich gesagt ein Problem mit der Bewegung der Kamerabühne, aber letztlich habe ich den Standpunkt des Kameramanns akzeptiert. Meine



RETURN OF THE POET

einzigste Sorge gilt der Atmosphäre oder der Stimmung einer Szene. Mir ist egal, ob es eine Doku oder ein Spielfilm ist. Gleichzeitig ist natürlich *Border* mein Film mit den meisten Inszenierungen.

**Ein Wort ist in Ihrer Filmografie allgegenwärtig: Rückkehr. Was bedeutet Rückkehr für Sie?**

Als wir nach Armenien kamen, hatte ich das Bedürfnis, nach Georgien zurückzukehren, weil ich mich dort stärker gefühlt hatte. Viele Verwandte arbeiteten in anderen Ländern der Sowjetunion und wir warteten auf ihre Rückkehr. Gleiches galt auch für die jungen Leute, die zum Militärdienst gingen. Die ganze Gemeinschaft wartete auf ihre Rückkehr und hoffte, dass ihnen nichts zustößt. Das sind nur einige der Gründe, die mich zwangen, über Rückkehr nachzudenken. Der 'Ashyq' Jivani in meinem Film *Return of the Poet* träumte sein ganzes Leben davon, nach Achalkalaki zurückzugehen. Er wollte von Armenien zurück nach Georgien. Man möchte zurück, befürchtet aber auch, von den Seinen nicht erkannt zu werden. Der Wunsch nach Rückkehr dient auch dazu, zu versuchen, Kindheitsempfindungen zurückzuholen. Und natürlich stellt sich auch die Frage, ob es richtig ist, sich die Rückkehr so innig zu wünschen. Aber wenn man alleine ist mit seinen Sorgen und Nöten wünscht man sich, an einen Ort seiner Kindheit

zurückkehren zu können, wo einen die Probleme nicht mehr plagen. Heute lebe ich in Armenien, denke aber ständig daran, woanders hin zu gehen. Doch sobald ich im Ausland bin, möchte ich sofort wieder zurückkommen. Dann rede ich mir ein, in Armenien etwas verpasst zu haben und zurück zu müssen, um es nachzuholen. Das Thema Entkommen und Rückkehr beschäftigt mich sehr.

**Ich habe den Eindruck, dass *The Last Station* und *Endless Escape, Eternal Return* miteinander verknüpft sind. In beiden geht es um Theater und Exil, in beiden dreht sich alles um Rückkehr.**

Während der Dreharbeiten von *The Last Station* geschah etwas Seltsames. Wie Sie wissen, bringt der Mann der Frau einen Brief. Ich habe den Brief selbst auf Armenisch geschrieben. Die beiden Schauspieler leben in Frankreich, sie sind ein Liebespaar, entfremden sich aber voneinander. Der Mann teilt der Frau mit, was er empfindet, denn beide sind Fremde in dem Land, in dem sie leben. Er beschreibt die vielen Hürden bei der Eingliederung in viele unterschiedliche Gemeinschaften. Das Problem war, dass ich mich in die Frau, die ich filmte, verliebte. Ich machte sie zur Co-Regisseurin und Co-Produzentin. Das Paar trennte sich deswegen und der Film konnte nicht beendet werden. Sie haben den Text übersetzt und ohne

mich aufgenommen. Als der Film im Amerikanischen Filminstitut vorgeführt wurde, erkannte ich, dass sie den Text des Briefs, der zugleich bitter und lustig war, vollkommen verändert hatten. Das Hauptthema des Films war, dass im Ausland lebende Armenier in der Welt verloren waren und sich selbst nicht finden können. Das ist das Ergebnis der durch den Genozid ausgelösten Krankheit, von der sich die Armenier nicht wieder erholen können.

***Endless Escape, Eternal Return*. Haben Sie beim Dreh dieses Films an Nietzsche gedacht?**

Das ist etwas, das alle Armenier sehr gut kennen. Ich dachte nicht an Nietzsches Thesen. Es geht um menschliche Grundgefühle, die jeder Armenier im Herzen trägt. Sie möchten ihrer Nation oder Identität stets entkommen, doch dann kehren sie immer zurück.

**Allen Ihren Filmen haftet etwas stark Mündliches an. Ihre Filme erinnern an eine Stimme, welche die Jahrhunderte durchdringt und die Gegenwart erreicht.**

Ich glaube, dass auch ich aus diesen alten Zeiten stamme. Ich glaube nicht, dass ich ein professioneller Filmmacher bin. Ich fühle mich wie ein Bänkelsänger, ein 'Ashyq', der seine Geschichten und seine Lieder all jenen darbietet, die sie

hören möchten. Ich habe kein anderes Talent als Geschichten so gut ich kann zu erzählen. Ich kann nicht singen und wusste immer, dass ich meine Geschichten in filmischer Form erzählen muss. Die filmische Sprache ist die einzige Möglichkeit, sich der Dialoge zu entledigen. Ich habe das Gefühl, dass es viele Dinge gibt, die nur ich sehe.

# THE WANDERING MINSTREL OF CINEMA

A CONVERSATION WITH HARUTYUN KHACHATRYAN

**YOU WERE BORN IN GEORGIA, WHICH WAS PART OF THE FORMER SOVIET UNION AND NOW IS AN INDEPENDENT COUNTRY, BUT YOU'RE AN ARMENIAN FILMMAKER. WHAT DOES IT MEAN TO HAVE A BACKGROUND AS COMPLEX AND MULTILAYERED AS YOURS?**

For a very long period in my life, before I went to school, I had not realized that I was not living in Armenia. I did not have the understanding that my neighbourhood was not an Armenian one. Everything around me was Armenian: school, language, culture. My family was living in the Armenian society of Georgia, which could be considered like a little Armenia. Whatever class I was attending, there were always Armenian teachers. Whatever subject I was studying, it was an Armenian one. Everybody around me was Armenian. The first time I understood we were in Georgia was when I attended an Olympic sports event. That was my first glimpse of it. When I went on in school, we started studying Georgian and soon I understood that I was living surrounded by three languages: Armenian, Georgian and Russian. Interestingly enough, also the Georgian people living in our area were speaking Armenian. This region used to be on the border of Armenia. So it was easy to have close contact.

**I was asking this question in order to have a better understanding of how the implosion of the former Soviet Union has produced all these different national identities and also to have a better understanding of how everything was kept together during its rule. How did the coming apart of**

**the USSR influence your evolution as a filmmaker?**

During the Soviet era there were no borders between the different countries that formed it. But interestingly enough there was a specific border with Akhalkalaki, the Armenian region of Georgia, in the province of Javakhk, that was strictly guarded. The people living in the region were speaking Armenian and this is also the reason why they came to Armenia when they wanted to get a higher education. But to get a visa for Armenia was extremely difficult. This is the reason why lots of students decided to make the trip through the mountains and risk being caught as illegals. A great many people died on these extremely severe journeys. They had no other choice. It was a separated region, strictly controlled by the KGB from both Armenian and Georgian side. For all these reasons I can say that I always had a complex case of difficult borders in my head. Borders kill people.

**In your films there is always a deep sense of belonging to a place but also of restlessness, to exist and be beyond every border.**

This was my first understanding of the reality and presence of borders and I tried to express it in my film *The White Town*. The feeling of having to cross a border in the snow while you're freezing

to death. This is something that stayed with me whole life.

**When did you understand that you wanted to be a filmmaker?**

My father died when I was very young. My elder brother who at the time was seventeen had died as well. My mother got ill with grief and for us began a tough and difficult struggle in order to survive. Out of four rooms in our house, we were forced to rent three. By a happy coincidence, a film technician who worked as a projectionist rented one of our rooms. He made a living showing films in the small villages where he went. We got to know each other and he started to take me with him on his trips to the villages where he showed his films. I was just twelve years old and little by little he started teaching me how to work with a projector.

**So it can be said that your calling for making films started with touching celluloid films and working with a projector. Something very manual.**

This man really loved to drink. So when he went to drink with his pals he left everything to me. I had to take care of the films and the projector. So I put on one reel and had to wait for it to end in order to put on the next and so on. It was very important for me to do everything by the book. If I made a mistake,





ENDLESS ESCAPE, ETERNAL RETURN

the projector would cut or chew up the film. Therefore I had to hide my mistakes resorting to a cheap ruse: use the splicer to put the film together again. They were 35mm prints not 16mm. Each reel was about 10 minutes long. There were no big reels at the time. We screened the same film for about a month or more in thirty or even forty villages. This is why I started to hate these films and there were moments I could literally not stand them anymore. So I began to cut out those parts I was sick of. At the end of a forty-day showing, a film that was about two hours long lasted only fifty minutes or so.

**So when you started to make films you tried willingly to make something different from the ones you used to show when you were a kid?**

I started getting more and more curious about the ones making the films. So I started to read about those directors. We had four libraries in our town and I really loved to read. Since I did not attend school regularly, I spoke very quickly and no one understood correctly what I was saying. I speak slightly better know, but I'm still a very fast talker. This is why I always preferred reading instead of speaking. I gradually started to think that I'd rather wanted to make movies instead of being in them. The idea was to make films about the people

living in my neighborhood, in my streets, that I was meeting every day. They were of different nationalities, gypsies and homeless people too. I was interested in every one of them. I was struggling with them. Befriending them. This is why I wanted to follow them and see how they lived.

**So you were never interested in so called fiction films?**

At the very beginning I had a great interest in fiction films. But then I changed my mind and there's a story about it. I left school when I was sixteen and I came to Yerevan to become a director. I was doing well in school. The first, big disappointment was that at the time the University of Erevan did not have a cinema department. They had only a theater department. Therefore I thought to apply to the VGIK institute in Moscow, the most famous school for cinema studies and maybe the oldest one in the world. There was no other choice: either go to Moscow or stay in Yerevan and apply for theatre. But I could not even get admitted to the theatre department because of my hectic way of speaking. They thought there was no way I could ever work with actors not to mention acting. There were only two institutes that had a partial coursework in cinema, the Pedagogical Institute and the Institute for Theatre and Cinema that back then

had almost only theatre. Every year, there were admissions exams for students and I always flunked. I got rejected twice a year for a long time.

**Was it difficult to get from Georgia to Yerevan in order to study?**

If you decided to go from Georgia to Armenia to study it meant that you could not return. If you wanted to go back, you had to get a visa. My mother, my sister and myself came to Armenia and rented a really small house, a really poor one but we never thought of going back to Georgia. I wanted to become a director at all costs and I did not have any chance of going to Moscow to VGIK. After four years of rejection, I tried to convince the members of the board that I was never going to try to work with actors. So I asked them flat out to admit me in the department: I promised that I was never going to try to work with actors. One of the main problems of my rejection was that the kids from wealthy families were already granted their place in the school, so someone had to stay out. This was very common in the Soviet Union. I was poor and no one was supporting me. At eighteen I went to serve in the military, I was studying and reading all the time about film and directing. After two years I came back from my service and I started to apply all over again. During all this time,

I was also working. I had to support my family in order to pay the rent of our house. I was working with the earliest calculators, that was way before IBM, but I never stopped applying even when I was working. In this six- or seven-year timespan I got married and we got a child. I felt ignored for not being admitted to the institute but I kept my frustration a secret from my family. As soon as the Pedagogic Institute in Yerevan inaugurated the film directing department I applied immediately. There were 117 candidates who sought admission but there were only 12 places available. Unfortunately my placement was to be the fourteenth. But after two days the situation changed completely. The fifteenth candidate was the child of a very wealthy man and he obviously "had" to be admitted. There was no chance he wasn't going to be admitted. So, in order to get the fifteenth in, they had to admit also the two guys before him. This is how I got in the department.

**You said that your first works no longer exist. We will never have a chance to see a film like *The Voices of our District*. What were these films about? Were they 16mm films? Were they shot in b/w? What were the reasons you made them?**

I made these films while I was studying. I shot them during the summer in places



RETURN TO THE PROMISED LAND

like the zoo or the Noravank monastery. I was trying to practice. At the time in Armenia there were directors like Yuri Yezukyan or directors of photography like Albert Garnikovich Yavuryan working. What they did was very interesting. So I tried to learn how to make films shooting on my own. I shot *The Voices of our District*, my degree work, on 35mm.

## BUT OF COURSE SOME OF MY FILMS HAVE ALSO PARTS THAT ARE STAGED. I LIKE TO WORK IN A WAY THAT CREATES A FLOW, ENERGY BETWEEN DOCUMENTARY AND FICTION.

As a cameraman I made three films for my fellow students at the institute. In the end I got my degree with the highest marks. I was among the best students. I even got the Lenin fellowship. This led me to being hired by Armenfilm as an assistant cameraman. Eventually, when I became an assistant director, I understood that I wanted to make my own films. In the Soviet Union we used to have newsreels shown before the main feature. At the time no one wanted

to make them because they were made without any money at all. When I had the chance to make newsreels, I realized it was a good way to start making my own films. Since these films were made without a budget, the government allowed that they were shown in festivals abroad. Some of these films were shown in Moscow for example. But I

consider *Kond* to be my very first film. I wrote the script, I held the camera, it was my story. That is my very first film.

**How do you relate to reality with the camera? How do you manage to create that particular filmic experience where documentary and fiction cease to exist altogether and become something completely different?**

I have two ways of shooting and they do work together hand in hand. The first

one is when I act solely as a passive observer. I slowly perceive what happens around me. The second one is when I get involved with my characters. When I talk to them, when I open up myself with them so that they can forget that there's a camera. Even before shooting, I spend a great deal of time with the characters of my film. I try to know and understand as much as possible the situation that I want in my film. Patience is the name of the game and you have to be ready all the time. Sometimes I made sure that there was a second camera filming from a different angle because I did not want to miss anything. I have a great interest in the rhythm of life. Also everyday actions like disposing of garbage or washing apples. What interests me most is the atmosphere that is created by these daily chores. When I edit films, I do not care about the light being right or any other technical detail. What I do care for is that the atmosphere, how a scene feels at a given moment. My main concern is that the feel of one scene has to flow effortlessly into the next creating the texture of the film. It's not easy. You have to try and try. It is always a matter of patience. This way of working never gets old for me. This is how my films come to life. Maybe the reason why some people look at my films like they were fiction is because they get involved with the characters and stop thinking about it like a documentary.

But of course some of my films have also parts that are staged. I like to work in a way that creates a flow, energy between documentary and fiction.

**One of these moments could be the scene of the fire in *Border*, when the dolly cranes and films the scene from above.**

The fire really happened. But it was a smaller one. Therefore, to convey the sense of loss and tragedy suffered by the people hurt by the fire, I had to recreate it to make you understand what happened. For similar reasons, I shot the buffalo in the film like he was a real actor. I wanted the audience to feel what the buffalo felt and experience the world through its eyes. As far as the fire in *Border* goes, to tell you the truth I had some trouble about the dolly movement but the cameraman insisted and I accepted his point of view. I really worry only about the atmosphere or the feel of a scene. I don't care if it is documentary or fiction. *Border* is of course my most staged film.

**There is a word in your filmography that is always recurring: return. What does it mean for you to return?**

When we came to Armenia, I felt the need to go back to Georgia because there I felt stronger. Many of my relatives went to work in different countries in the



BORDER

Soviet Union and we all waited for them to return. The same can be said when the young ones went away to serve in the soviet army and the whole community waited for them to return, hoping that they would not get hurt. These are just some of the reasons that forced me to think about returning. The 'ashiq' poet Jivani in my film *Return of the Poet* dreamed of going back to Akhalkalaki for his whole life. From Armenia he wanted to go back to Georgia. You want to return but you also fear that your people will not recognize you. The desire to return serves also the purpose of trying to bring back emotions about childhood. Of course this asks also the question if it is right to long so strongly to return. But when you are all alone with your worries and troubles you wish you could go back to a place in your childhood where you're not haunted by your problems anymore. I live now in Armenia but I do think all the time to go somewhere else. But as soon as I'm abroad, I immediately want to come back. I keep telling myself that I have missed something in Armenia and that I have to go back to catch it up. The questions concerning escaping and returning trouble me a great deal.

***The Last Station* and *Endless Escape, Eternal Return* seem linked to me. Both deal with theatre and exile and both are obsessed by the idea of return.**

During the making of *The Last Station* something weird happened. As you know in the film the man brings a letter to the woman. I wrote the letter myself in Armenian. The two are actors living in France. They are lovers but they are becoming estranged. The man expresses his feelings to the woman because they are both strangers in the country they are living in. He describes the many bids at fitting in in many different communities. The problem was that I fell in love with the woman I was filming. I made her co-director and co-producer. Therefore the couple broke up and the film could not be finished. They translated the text and recorded it without me. When the film was screened at the American Film Institute I realized that they had completely changed the text of the letter, which was bitter and funny at the same time. The main focus of the film was that the Armenians living abroad were lost in the world and couldn't find themselves. This is the result of the illness of genocide that the Armenians will not be able to recover from.

***Endless Escape, Eternal Return*. Did you think about Nietzsche while you were making the film?**

This is something that every Armenian knows very well. I did not think of Nietzsche's theory. It is about basic human feelings that every Armenian

harbours in his heart. They always desire to escape from their nation or identity but then they always return.

**All your films have a strong oral quality. Your films feel like a voice that comes across the centuries and reaches the present day.**

I do believe that I do stem as well from those ancient times. I don't believe I'm a professional filmmaker. I feel like I am a wandering minstrel, an 'ashiq', who tells his stories and songs to whoever wants to listen. I have no other talent in my life than the one to deliver stories the best I can. I cannot sing and I always knew I had to deliver my stories in the shape of a film. Cinematic language is the only way to get rid of dialogues. I do have the feeling that there are so many things that only I seem to see.

HARUTYUN KHACHATRYAN

# ANVERJ PAKHUST, HAVERZH VERADARDZ

ARMENIA, NETHERLANDS, SWITZERLAND | 2014 | 87' | ARMENIAN  
**ENDLESS ESCAPE, ETERNAL RETURN**

**SCREENPLAY**

Harutyun Khachatryan,  
Mikayel Stamboltsyan

**PHOTOGRAPHY**

Suren Tadevosyan,  
Vrezh Petrosyan

**SOUND**

Hayk Israelyan, Karen Tsaturyan

**EDITING**

Karen Baghinyan,  
Karine Vardanyan

**MUSIC**

Avet Terteryan

**PRODUCTION**

Harutyun Khachatryan,  
Tatveik Manoukyan  
(Golden Apricot FCD)

Il a fallu près de 20 ans à Harutyun Khachatryan pour terminer *Endless Escape, Eternal Return*, un film qui a certainement commencé à mûrir dès la fin des années 1980. Entre 1988 et le début de la décennie suivante, l'Arménie a été ébranlée par trois événements dévastateurs: un tremblement de terre ayant détruit des centaines de vies et de maisons, la guerre du Haut-Karabakhet la dissolution de l'Empire soviétique. De nombreux Arméniens ont tenté de se construire une nouvelle vie en exil. En tant que réalisateur, Harutyun Khachatryan a choisi d'explorer les conséquences de cette douloureuse décision. Lors de ses recherches, il rencontre Hayk, directeur de théâtre ayant passé une grande partie de sa vie au nord-est de la Sibérie. Aujourd'hui à Moscou en attendant de rentrer en Arménie, l'homme se confie à nouveau à Khachatryan. Passé et présent sont ainsi réunis et créent une fresque mêlant émotions complexes et vifs souvenirs. Puissant et hypnotique, *Endless Escape, Eternal Return* est un poème d'une touchante humanité mêlé de subtiles notes d'humour mélancolique.

Harutyun Khachatryan begann *Endless Escape, Eternal Return* Ende der 1980er-Jahre und arbeitete danach fast 20 Jahre an diesem Film. Zwischen 1988 und den ersten Jahren des folgenden Jahrzehnts wurde Armenien von drei verheerenden Ereignissen erschüttert: einem Erdbeben, das hunderte Leben und Häuser zerstörte, dem Bergkarabach-Krieg und dem Zerfall der Sowjetunion. Viele Armenier versuchten deshalb, sich ein neues Leben im Exil aufzubauen. Harutyun Khachatryan wollte den Folgen dieser schmerzhaften Entscheidung als Filmemacher auf den Grund gehen. Bei seinen Nachforschungen traf er den Theaterdirektor Hayk, der einen Großteil seines Lebens im Nordosten Sibiriens verbracht hatte. Der Mann, der in Erwartung seiner Rückkehr nach Armenien in Moskau feststeckt, öffnet sich Khachatryan erneut. Das so entstandene Gewebe aus Vergangenheit und Gegenwart ist eine komplexe Darstellung von Emotionen und Erinnerungen. *Endless Escape, Eternal Return* ist ein mächtiges, hypnotisierendes filmisches Gedicht bewegender Menschlichkeit, durchdrungen von flüchtigen Noten eines melancholischen Humors.

It took Harutyun Khachatryan almost 20 years to complete *Endless Escape, Eternal Return*, a film that it is safe to say started blossoming at the end of the 1980s. Between 1988 and the early years of the following decade, Armenia was shocked to its very core by three devastating events: an earthquake that destroyed hundreds of lives and households, the Nagorno-Karabakh War and the dissolution of the Soviet Empire. As a result, many Armenians tried to build a new life for themselves in exile. As a filmmaker, Harutyun Khachatryan decided to explore the consequences of this painful decision. While working on his researches, he met Hayk, a theatre director who had spent a large part of his life in northeastern Siberia. Now stuck in Moscow, while waiting to return to Armenia, the man opens up once again to Khachatryan. Thus, the past and the present weave together creating a tapestry of complex emotions and vivid memories. A powerful and hypnotic film, *Endless Escape, Eternal Return* is a filmic poem of moving humanity not devoid of swift touches of melancholic humour.

**CONTACT**

Tatevik Manoukyan  
Golden Apricot International Film Festival  
+374 10521042  
t.manoukyan@gaiff.am



HARUTYUN KHACHATRYAN

# KOND

USSR | 1987 | 40' | NO DIALOGUE

Le film offre une image précise de la vie quotidienne à Kond, l'un des plus vieux quartiers d'Erevan. D'une pauvreté extrême et frappés par de nombreux problèmes sociaux, ses habitants se battent au quotidien pour leur survie. Harutyun Khachatryan observe de près les rituels quotidiens et habitudes humaines, pour faire un film qui incarne le cycle de la vie. Par petites touches précises et vives, l'œuvre se fait la chronique d'une existence brutale qui reste en marge du rayon de la perception sociale. Avec un regard plein de compassion et sans jamais s'éloigner de la vérité, le réalisateur parvient à comprendre comment la lutte pour la survie permet également de garder espoir dans le plus impitoyable des environnements. Entre enterrement, mariage et naissance, *Kond* incarne le symbole du renouveau et de l'espoir de l'Arménie nouvellement indépendante, mais aussi une invitation à ne jamais oublier et à espérer un avenir meilleur. Récompensé en 1987 par la Mention Honorable du Jury du Festival international de cinéma documentaire de Nyon.

Der Film beobachtet den Alltag in Kond, einem der ältesten Bezirke von Eriwan, aus nächster Nähe. Die unter Armut leidende und von einer Vielzahl sozialer Probleme betroffene Bevölkerung von Kond kämpft Tag für Tag ums bloße Überleben. Harutyun Khachatryan unterzieht Alltagsrituale und menschliche Gewohnheiten einer eingehenden Untersuchung. Und macht den Film damit zu einem Abbild des Zyklus des Lebens. Der Film zeichnet in kleinen aber präzisen und warmen Noten eine brutale Existenz auf, die am Rande der sozialen Wahrnehmung weiter besteht. Der Regisseur filmt mit einer teilnahmsvollen Grundhaltung und schreckt nie vor der Wahrheit zurück – er versteht, in welchem Ausmass der Kampf um ein Auskommen auch ein Kampf um die Wahrung von Hoffnung in einem rauen Alltag ist. Gestützt von einer Beerdigung, einer Hochzeit und einer Geburt ist *Kond* ein Symbol für die erneut aufgeflammete Hoffnung des wieder unabhängigen Armeniens. Es ist auch eine Warnung, nie zu vergessen, sowie die Aufforderung, einer besseren Zukunft entgegen zu sehen. Der Film wurde 1987 auf dem Festival international de cinéma documentaire de Nyon mit einer ehrenhaften Erwähnung ausgezeichnet.

The film is a close up observation of everyday life in Kond, one of the oldest districts in Yerevan. Poverty stricken and plagued by many social problems and issues, the people living in Kond battle on a day-to-day basis for mere survival. Harutyun Khachatryan closely scrutinizes daily rituals and human habits. Thus, the film becomes the image of the cycle of life itself. The film chronicles in small but precise and warm touches a brutal existence that lingers on the outskirts of the radius of social perception. Filming with a compassionate stance and never shying away from the truth, the director manages to understand how the fight for a living is also the struggle to preserve hope in the harshest of environments. Bookended by a burial, a wedding and the arrival of a newborn, *Kond* stands as a symbol for the hope rejuvenation of the newly independent Armenia. It is also a warning never to forget and an invitation to look forward to a better tomorrow. Awarded in 1987 Honourable Mention by the Jury at the Festival international de cinéma documentaire de Nyon.

**PHOTOGRAPHY**  
Armen Mirakyan

**SOUND**  
Anahit Kesayan

**EDITING**  
Harutyun Khachatryan

**PRODUCTION**  
ArmenFilm

HARUTYUN KHACHATRYAN

# POETI VERADARDZE

ARMENIA | 2006 | 88' | NO DIALOGUE

**RETURN OF THE POET**

**PHOTOGRAPHY**  
Vrezh Petrosyan

**SOUND**  
Anahit Kesayan

**EDITING**  
Harutyun Khachatryan

**PRODUCTION**  
Harutyun Khachatryan  
(Golden Apricot FCD)

Jivani (1846-1909), né Serob Stepani Levonian à Kartsakh, près d'Akhalkalaki (Djavakheti), est le poète le plus aimé d'Arménie. Il est l'auteur de plus de 800 chansons évoquant la lutte du peuple arménien face aux oppresseurs étrangers et des questions sociales telles que la pauvreté, les troubles sociaux et la nécessité d'une fraternité universelle. Les chansons et poèmes de cet 'achough' (barde mystique) vénéré symbolisent l'unité et l'identité nationales arméniennes. Khachatryan évoque la présence du poète à travers la pierre brute qu'un sculpteur utilise pour créer une statue de Jivani en l'accompagnant jusqu'à la maison du barde. Ce voyage est à la fois une allégorie et une étude poignante de la détresse du peuple arménien, ainsi qu'une réflexion sur l'histoire du pays, profondément et étroitement ancrée dans le cœur de Jivani. Ainsi, le poète devient témoin silencieux et guide tourné vers l'avenir de l'Arménie tout en n'oubliant jamais son passé. Mêlant avec brio musique et images, Khachatryan compose un poème visuel d'une beauté poignante, offrant également l'espoir d'un avenir plus prometteur.

Der in Kartsach nahe Achalkalaki (Dschawachetien) unter dem Namen Serob Stepani Levonian geborene Jivani (1846-1909) ist Armeniens beliebtester Dichter. Seine mehr als 800 Lieder handeln vom Kampf der Armenier gegen ausländische Unterdrücker und von sozialen Themen wie Armut, sozialen Unruhen und universaler Brüderlichkeit. Die Lieder und Gedichte des verehrten 'Aschug' (mystischer Barde) wurden zum Symbol der Einheit und Identität Armeniens. Mit einem rohen Stein, den ein Bildhauer zur Schaffung einer Statue Jivanis verwendet, der er anschließend in die Heimat des Dichters folgt, lässt Khachatryan eine Präsenz des Poeten entstehen. Diese Reise ist zugleich eine Allegorie und ergreifende Beobachtung der misslichen Lage der Armenier und eine Betrachtung der Geschichte des Landes, das tief und unlösbar in Jivanis Herz verwurzelt ist. Damit wird der Dichter zu einem stummen Zeugen und Wegweiser, der die Zukunft Armeniens aufzeigt und dabei doch nie die Vergangenheit vergisst. Mit behutsam verwobenen Bildern und Klängen schafft Khachatryan ein schmerzend schönes visuelles Gedicht, das gleichzeitig den Funken einer Hoffnung auf ein besseres Morgen in sich trägt.

Jivani (1846-1909), born in Kartsakh, near Akhalkalaki (Javakheti), with the name of Serob Stepani Levonian is Armenia's most beloved poet. He is the author of more than 800 songs that focus on the struggle of the Armenian people against foreign oppressors and on social issues such as poverty, social unrest and the need for universal brotherhood. The songs and poems of the revered 'ashiq' (mystic bard) became the symbol itself of Armenian national unity and identity. Khachatryan evokes the presence of the poet first through the bare stone that a sculptor uses to create a statue of Jivani, then by following it back to the bard's homeplace. The journey is both an allegory and a poignant observation of the plight of the Armenian people as well as a reflection on the history of the country deeply and inextricably rooted in Jivan's heart. Thus, the poet becomes the silent witness and a guide that points to the future of Armenia while never forgetting its past. Weaving carefully together music and images, Khachatryan conjures a visual poem of aching beauty that is also a spark of hope for a better tomorrow.

**CONTACT**  
Harutyun Khachatryan  
Golden Apricot International Film Festival  
+374 10521042  
khachatryan@gaiff.am

GIONA A. NAZZARO



*Border* est une réflexion poétique sur les conséquences de la guerre entre l'Arménie et l'Azerbaïdjan dans les années 1990, après la chute de l'Empire soviétique. Un buffle est sauvé d'un fossé où il était enlisé et conduit à une ferme voisine où d'autres animaux et réfugiés ont trouvé un abri où se protéger de la guerre qui fait rage. Le nouveau venu est étranger dans un monde l'observant avec suspicion et méfiance. Les saisons se suivent, le temps passe tout aussi lentement. Chacun vit à l'ombre d'une paix fragile susceptible de s'effondrer à tout moment. Un incendie survient et menace d'anéantir le peu d'espoir restant. *Border*, considéré par Khachatryan comme son film le plus «fictif», est une méditation douce-amère sur les hommes en temps de guerre. Fidèle à la tragédie ayant frappé son peuple, le réalisateur observe un monde dévasté par la guerre tentant désespérément de revenir à la vie. Ainsi, il compose un poème cinématographique accompli, désolé et poignant sur la résilience des êtres humains face à l'adversité. *Border* incarne un Khachatryan au sommet de sa quête cinématographique, entre documentaire et fiction.

*Border* ist eine poetische Betrachtung der Folgen des Krieges in den 1990er-Jahren zwischen Armenien und Aserbaidschan, nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion. Ein Büffel wird aus einem Graben gerettet und findet wie auch andere Tiere und Flüchtlinge auf einem Bauernhof Zuflucht vor dem Krieg. Dort ist er ein Aussenseiter in einer Welt, die ihn misstrauisch beäugt. Die Jahreszeiten kommen und gehen, auch die Zeit vergeht langsam. Alle leben am Rande eines äusserst zerbrechlichen Friedens. Dann bricht auf dem Bauernhof ein Feuer aus, das droht, die letzte Hoffnung zu zerstören. *Border*, den Khachatryan selbst als seinen «fiktionalsten» Film betrachtet, ist ein zartbitteres Nachsinnen über Menschen im Krieg. Der Regisseur folgt stets dicht der Tragödie, die seine Landsleute heimgesucht hat, und beobachtet eine vom Krieg zerrissene Welt, die verzweifelt den Weg zurück ins Leben sucht. Daraus entsteht ein vollendetes, trostloses und doch ergreifendes filmisches Gedicht über die Belastbarkeit des Menschen angesichts der Härten des Lebens. *Border* zeigt einen Khachatryan, der nie so nah an der Grenze zur Fiktion war.

*Border* is a poetic reflection on the consequences of the war between Armenia and Azerbaijan that took place in the 1990s, after the breakdown of the Soviet Empire. A buffalo is saved from a ditch in which it was stuck and brought to a nearby farm where other animals and refugees have sought shelter from the raging war. The newcomer is an outsider in a world that looks at him with suspicion and mistrust. While the seasons come and go, time goes slowly by as well. Everyone is living on the brink of a fragile peace that could collapse in an instant. Then, a huge fire breaks out at the farm threatening to destroy what little hope is still left. *Border*, considered by Khachatryan himself as his most "fictional" film, is a bittersweet meditation on men during wartime. Sticking closely to the tragedy that befell his people, the director observes a war torn world that tries desperately to come back to life. Thus, he conjures an accomplished and desolate yet poignant cinematic poem about the resilience of human beings in the face of adversities. *Border* is Khachatryan at his most cinematic.

HARUTYUN KHACHATRYAN

# SAHMAN

ARMENIA | 2009 | 82' | NO DIALOGUE

**BORDER**

**PHOTOGRAPHY**  
Vrezh Petrosyan

**SOUND**  
Karen Tsaturyan

**EDITING**  
Harutyun Khachatryan

**PRODUCTION**  
Harutyun Khachatryan,  
Tatevik Manoukyan  
(Golden Apricot FCD)

**CONTACT**  
Tatevik Manoukyan  
Golden Apricot International Film Festival  
+374 10521042  
t.manoukyan@gaiff.am

HARUTYUN KHACHATRYAN

# SPITAK QAGHAQ

USSR | 1988 | 35' | NO DIALOGUE

**THE WHITE TOWN**

**PHOTOGRAPHY**  
Armen Mirkayan

**SOUND**  
Anahit Kesayan

**EDITING**  
Mikayel Stamboltsyan,  
Harutyun Khachatryan

**PRODUCTION**  
ArmenFilm

Akhalkalaki est une ville de Géorgie habitée par des Arméniens. C'est là qu'est né Harutyun Khachatryan en 1955, à l'époque de l'empire soviétique. Même s'il s'agissait d'un territoire géorgien, une forte communauté arménienne parlait dans sa langue maternelle. La coexistence de deux communautés, Arméniens et Géorgiens, est au cœur de l'approche esthétique et cinématographique de Khachatryan. Le réalisateur dépeint Akhalkalaki en plein hiver, alors que le petit village est recouvert d'une épaisse couche de neige et que la vie quotidienne est de plus en plus difficile. Telle une nouvelle de Nicolas Gogol, le film mêle anecdotes et sketches illustrant l'existence humaine d'Akhalkalaki de façon burlesque et tragique. «Lorsque je travaillais sur *The White Town*», se souvient Khachatryan, «je tentais de raconter l'histoire d'une petite ville séparée de sa mère patrie et enclavée dans un autre pays. J'essayais de comprendre comment filmer les sentiments de ses habitants. Je voulais comprendre leur désir de retrouver leur patrie».

Achalkalaki ist eine von Armeniern bewohnte Stadt in Georgien. Hier wurde Harutyun Khachatryan im Jahre 1955 geboren, zur Zeit des Sowjetunion. Die grosse armenische Gemeinde der georgischen Stadt sprach hauptsächlich ihre Muttersprache. Die miteinander lebenden Gemeinschaften der Georgier und der Armenier bilden den Ausgangspunkt von Khachatryans ästhetischem und filmischem Ansatz. Der Regisseur zeigt Achalkalki, begraben unter einer dicken Schneedecke, die das tägliche Leben noch beschwerlicher macht. Wie in einer von Gogols Kurzgeschichten ist der Film eine Sammlung von Vignetten und Sketchen, die zugleich burleske und tragische Einblicke in das Leben in Achalkalaki bieten. «Bei meiner Arbeit an *The White Town* versuchte ich, die Geschichte einer kleinen Stadt zu erzählen, die von ihrem Mutterland entfernt ist und sich auf dem Hoheitsgebiet eines anderen Landes befindet», erinnert sich Khachatryan. «Ich versuchte zu verstehen, wie die Gefühle der Menschen, die hier leben, gefilmt werden könnten. Ich wollte ihren Wunsch verstehen, in ihre Heimat zurückzukehren».

Akhalkalaki is an Armenian-inhabited town in Georgia. It is the very place where Harutyun Khachatryan was born in 1955, at the time of the Soviet Union. Even though it was in Georgian territory, the strong Armenian community spoke mainly in its mother tongue. The presence of two communities, in this case the Armenian and the Georgian, is at the heart of the Khachatryan aesthetic and filmic approach. The director portrays Akhalkalaki in the depths of winter, while the small village lays under a cover of thick snow and daily life becomes even more difficult. Like in a short story by Gogol, the film is a collection of vignettes and sketches that depict human existence in Akhalkalaki in a way that is both burlesque and tragic. "When I was working on *The White Town*", recalls Khachatryan, "I tried to depict the story of a small town separated from the motherland and situated in the territory of another country. I was trying to understand how to film the feelings of the people living there. I wanted to understand their desire to go back to their homeland".

**CONTACT**  
Harutyun Khachatryan  
Golden Apricot International Film Festival  
+374 10521042  
khachatryan@gaiff.am

GIONA A. NAZZARO





*Documentarist* était à l'origine censé être un documentaire traditionnel sur un pays en proie à des problèmes complexes: guerre, chômage, extrême pauvreté, émigration de masse, alcoolisme et criminalité. Malheureusement, Harutyun Khachatryan n'a pas récolté suffisamment de fonds publics pour le réaliser et a dû choisir un projet différent. Il a donc opté pour une stratégie narrative peu orthodoxe. Mêlant différents styles, tels que l'observation documentaire et l'approche docu-fiction, il offre un nouvel éclairage sur les complexités et les défis qu'un réalisateur doit affronter afin de présenter les nombreuses facettes de la réalité. En mettant en lumière les ambiguïtés morales du réalisateur, Khachatryan traite des contradictions de tout un pays. Tourné dans un magnifique noir et blanc augmenté d'une touche d'argent, le film est une déclaration indéfectible et soigneusement réalisée sur les difficultés à créer un film au plus près possible de la réalité et de la vérité. Portrait précis de l'Arménie peu de temps après l'effondrement de l'URSS, le film dépeint une image obsédante d'un pays à la croisée des chemins.

*Documentarist* war ursprünglich als traditioneller Dokumentarfilm über ein Land gedacht, das mit Krieg, Arbeitslosigkeit, extremer Armut, Massenauswanderung, Alkoholismus und Kriminalität konfrontiert ist. Harutyun Khachatryan erhielt jedoch nicht genügend staatliche Mittel für den geplanten Film und musste sich mit einem anderen Projekt abfinden. Deshalb wählte er eine sehr unorthodoxe Erzählstruktur. Durch das Verweben mehrerer Stilarten, etwa die Beobachtungweise des Dokumentarfilmers mit einem Doku-Drama-Ansatz, wirft er ein neues Licht auf die Komplexität und die Herausforderungen, die ein Regisseur zur Zeichnung eines facettenreichen Bildes der Realität zu bewältigen hat. Khachatryans Entscheidung, die moralischen Ambiguitäten des Regisseurs zu zeigen, ist gleichzeitig eine Auseinandersetzung mit den Widersprüchen eines ganzen Landes. Der in verblüffendem Schwarz-Weiss mit einer silbrigen Note gedrehte Film ist eine unerschrockene und gewissenhafte Stellungnahme über die Mühsal der Schaffung eines Films, der Realität und Wahrheit verpflichtet ist. Diese scharfsinnige Momentaufnahme Armeniens kurz nach dem Zusammenbruch der UdSSR ist das bewegende Porträt eines Landes, das am Scheideweg steht.

Originally, *Documentarist* was intended as a traditional documentary about a country that has to face challenging problems such as war, unemployment, extreme poverty, mass emigration, alcoholism and crime. Unfortunately, Harutyun Khachatryan did not raise enough state money in order to make the film he wanted to and therefore had to settle for a different project. Thus, he decided on a very unorthodox narrative strategy. By weaving together different styles, such as documentarist observation and docu-drama approach, he shed a new light on the complexities and challenges a director has to face in order to present a multifaceted picture of reality. By highlighting the moral ambiguities of the director, Khachatryan approaches the contradictions of a whole country. Shot in an amazing black and white with a touch of a silver tint, the film is an unflinching and painstakingly-crafted statement about the hardships of making a film that sticks as close as possible to reality and truth. An acute snapshot of Armenia shortly after the collapse of the USSR, the film is a haunting portrait of a country at a crossroads.

HARUTYUN KHACHATRYAN  
**VAVERAGROGH**  
 ARMENIA | 2003 | 62' | ARMENIAN  
**DOCUMENTARIST**

**PHOTOGRAPHY**  
 Vahagn Ter-Hakobyan

**SOUND**  
 Anahit Kesayan

**EDITING**  
 Sofia Gabrielyan

**PRODUCTION**  
 Harutyun Khachatryan  
 (Golden Apricot FCD)

HARUTYUN KHACHATRYAN

# VERADARDZ AVETYATS YERKIR

USSR | 1993 | 87' | NO DIALOGUE

**RETURN TO THE PROMISED LAND**

**PHOTOGRAPHY**  
Artyom Melkumyan

**SOUND**  
Anahit Kesayan

**EDITING**  
Gohar Hamalbashyan

**PRODUCTION**  
ArmenFilm

Déterminés, un jeune fermier et sa famille tentent de reconstruire leur vie dans un village presque abandonné du nord de l'Arménie. Après avoir été persécutés et chassés de la république du Haut-Karabagh, ils rêvent d'une nouvelle vie sur la terre de leurs ancêtres. Malheureusement, le retour au pays de leurs espoirs et de leurs rêves n'est pas aussi doux que prévu, car le danger et les difficultés menacent sans cesse leur existence. Mais ils résistent et endurent les épreuves qui surgissent le long de leur route. S'amorçant par des images en noir et blanc de bâtiments détruits au lendemain du violent tremblement de terre de 1988 qui avait anéanti des centaines de vies et de maisons, le film se poursuit ensuite en couleur pour rendre compte des efforts du fermier et de sa famille. L'espoir d'une vie meilleure s'esquisse enfin avec la naissance d'un enfant longtemps espéré. Khachatryan met en scène la détresse de ses compatriotes avec une compassion extraordinaire. Presque sans paroles, porté par un don subtil pour la mise en scène et le rythme, ce film est une observation lyrique et critique du mythe de la patrie bien-aimée.

Ein junger Bauer und seine Familie versuchen, sich mit Entschlossenheit und harter Arbeit ein Leben in einem fast verlassenen Dorf im nördlichen Armenien aufzubauen. In der Republik Bergkarabach wurden sie verfolgt und aus ihrem Zuhause vertrieben und träumen nun von einem neuen Leben im Land ihrer Vorfahren. Doch die Rückkehr in das Land ihrer Hoffnungen und Träume verläuft weniger sanft als erhofft, denn ihr Leben ist weiter von Gefahren und grossen Schwierigkeiten bedroht. Aber sie halten durch und ertragen die unablässig wiederkehrenden Nöte. Der Film beginnt mit schwarz-weißen Videobildern von zerstörten Häusern nach dem schrecklichen Erdbeben 1988, das tausende Menschenleben gefordert und Häuser zerstört hatte, und wird erst mit der Dokumentation der Anstrengungen des Bauern und seiner Familie farbig. Ein Hoffnungsschimmer auf ein besseres Leben erscheint schliesslich in Gestalt eines lange erwarteten Neugeborenen. Khachatryan filmt die Nöte seiner Landsleute mit ausserordentlichem Mitgefühl. Der fast wortlose, von einem feinen Gespür für Einstellungen und Rhythmus zeugende Film, ist eine kritische Beobachtung des Mythos der geliebten Heimat.

A young farmer and his family try to rebuild their lives with great effort and determination in a nearly abandoned village in northern Armenia. After having been persecuted and driven away from their home in the republic of Nagorno-Karabakh, they dream of a new life in the land of their ancestors. Unfortunately the return to the land of their hopes and dreams is not as sweet as expected because danger and enormous difficulties keep on threatening their lives. Nevertheless, they resist and endure all the hardships that come relentlessly their way. The film begins with black and white video footage of destroyed buildings in the aftermath of the violent earthquake of 1988 that shattered thousands of lives and households and switches to colour when it comes to document the efforts of the farmer and his family. Finally, the glimpse of a better life appears in the shape of a long awaited newborn. Khachatryan films with extraordinary compassion the plight of his fellow compatriots. Almost wordless and with an exquisite eye for framing and pacing, the film is a lyrical and critical observation on the myth of the beloved homeland.

**CONTACT**  
Harutyun Khachatryan  
Golden Apricot International Film Festival  
+374 10521042  
khachatryan@gaiff.am

GIONA A. NAZZARO



HARUTYUN KHACHATRYAN

# VERJIN KAYAN

ARMENIA | 1994 | 98' | ARMENIAN

**THE LAST STATION**

Pièce de Nora Armani maintes fois récompensée, *Sojourn at Ararat* est au cœur de *The Last Station*, unique film de docu-fiction de Harutyun Khachatryan. La pièce repose sur des traductions anglaises et françaises de poèmes arméniens. Armani la décrit comme «l'une de ses favorites, car son impact a familiarisé le public avec la littérature arménienne et à travers elle, avec le génocide, de façon réussie et captivante». Tourné à Paris, Londres, Avignon, Los Angeles et Erevan, *The Last Station* est l'histoire d'un couple d'acteurs luttant en tant qu'artistes pour faire découvrir au monde la richesse de la poésie arménienne. Le film suit le couple dans son voyage autour du monde alors que leur relation se défait lentement et douloureusement. Tentative courageuse de filmer leur quête d'indépendance artistique tout en gardant le point de vue des exilés, le film se termine en 1991 en Arménie, indépendante depuis peu. Ayant profondément marqué le réalisateur et ses acteurs, *The Last Station* tente de comprendre comment exister au-delà des frontières de l'exil.

Nora Armanis preisgekröntes Stück *Sojourn at Ararat* bildet den Kern von Harutyun Khachatryans *The Last Station*, dem einzigen doku-dramatischen Spielfilmversuch des Regisseurs. Das Stück beruht auf der Übersetzung armenischer Gedichte ins Englische und Französische. Armani beschreibt das Stück als «eines ihrer Lieblingsstücke, weil es eine so starke Wirkung auf das Publikum hatte, indem es ihm die armenische Literatur und über sie den Genozid auf eine künstlerisch erfolgreiche Art nähergebracht hat». *The Last Station*, in Paris, London, Avignon, Los Angeles und Eriwan gedreht, ist die Geschichte eines Schauspielerpaars, das der Welt den Reichtum der armenischen Poesie offenbart. Der Film folgt dem Paar auf seiner Tour, in deren Verlauf ihre Beziehung langsam und schmerzhaft zu zerfallen beginnt. Ein mutiger Versuch, das Streben nach künstlerischer Unabhängigkeit unter Beibehaltung des Exil-Standpunkts zu filmen: Die Reise des Films endet 1991 in dem zu neuer Unabhängigkeit gelangten Armenien. *The Last Station*, ein Film, der sowohl bei den Schauspielern als auch beim Regisseur tiefe Spuren hinterlassen hat, versucht herauszufinden, wie man hinter den Grenzen des Exils existiert.

Nora Armani's award-winning play *Sojourn at Ararat* is the core of Harutyun Khachatryan's *The Last Station*, the director's unique attempt at a docu-dramatic feature film. The play is built on translations of Armenian poems into English and French. Armani describes the play as "one of her favorites because it has generated such impact on audiences in acquainting them with Armenian literature and through it, the genocide, in an artistically successful and uplifting way". Shot in Paris, London, Avignon, Los Angeles and Yerevan, *The Last Station* is the story of a couple of actors who struggle as artists while bringing to the world the wealth of Armenian poetry. The film follows the couple in their tour around the world while their relationship slowly and painfully starts to fall apart. A brave attempt at filming the quest for artistic independence while maintaining the point of view of the exiles, the film's journey ends in a newly independent Armenia in 1991. A film that deeply scarred both the director and his actors, *The Last Station* stands out as an attempt to figure out how to exist beyond the boundaries of exile.

**PHOTOGRAPHY**  
Artyom Melkumyan,  
Vrezh Petrosyan

**SOUND**  
Anahit Kesayan

**EDITING**  
Sofia Gabrielyan

**PRODUCTION**  
Nora Armani (Parev),  
Harutyun Khachatryan  
(ArmenFilm)

**UN HOMMAGE CONSACRÉ À BARBET  
SCHROEDER, AUTEUR RECONNU DANS  
LE DOMAINE DE LA CRÉATION ET DE LA  
RECHERCHE FORMELLE ET LAURÉAT DU  
SESTERCE D'OR PRIX MAÎTRE DU RÉEL  
RAIFFEISEN.**

**EINE HOMMAGE AN BARBET SCHROEDER,  
EINEN FÜR SEINE KREATIVITÄT UND SEINE  
FORMFINDUNG BEKANNTEN DOKUMENTAR-  
FILMEMACHER, DER MIT DEM SESTERCE  
D'OR PRIX MAÎTRE DU RÉEL RAIFFEISEN  
AUSGEZEICHNET WIRD.**

**A TRIBUTE TO BARBET SCHROEDER,  
ACKNOWLEDGED FOR HIS CREATIVITY  
AND FORM FINDING, WINNER OF  
THE SESTERCE D'OR PRIX MAÎTRE  
DU RÉEL RAIFFEISEN.**

**MAÎTRE DU RÉEL**  
BARBET SCHROEDER



# BARBET SCHROEDER

UNE BIOGRAPHIE | EINE BIOGRAPHIE | A BIOGRAPHY



## FILMOGRAPHY

- 2015 Amnesia
- 2009 Mad Men, Saison 3, Episode 12, The Grown-ups
- 2008 Inju, la bête dans l'ombre
- 2007 L'Avocat de la terreur
- 2002 Murder by Numbers
- 2001 Our Lady of the Assassins
- 1997 Desperate Measures
- 1995 Before and After
- 1994 Kiss of Death
- 1992 Single White Female
- 1990 Reversal of Fortune
- 1987 Barfly
- 1984 Tricheurs
- 1982 The Charles Bukowski Tapes
- 1978 Koko, le gorille qui parle
- 1975 Maitresse
- 1974 Général Idi Amin Dada: Autoportrait
- 1972 La Vallée
- 1969 More

Critique, producteur et cinéaste, Barbet Schroeder prend part à l'aventure de la Nouvelle Vague dès ses origines. Critique pour les Cahiers du Cinéma de 1958 à 1963, assistant de Jean-Luc Godard dans *Les Carabiniers* (1963), producteur, avec sa société Les Films du Losange (fondée en 1963) de plusieurs films d'Eric Rohmer et Jacques Rivette, il débute dans la réalisation en 1969 avec *More*, auquel fera suite une vingtaine de films. Parmi ceux-ci, des fictions célèbres telles que *La Vallée*, *Barfly* (inspiré de l'écriture de Charles Bukowski) ou *Reversal of Fortune* (à propos d'un célèbre cas judiciaire), mais aussi trois longs-métrages documentaires – *Général Idi Amin Dada: Autoportrait*, *Koko, le gorille qui parle* et *L'Avocat de la terreur* –, ainsi que *The Charles Bukowski Tapes*. Habité par des personnages controversés et partagés entre la raison et le désir, le cinéma de Barbet Schroeder est imprégné dans son propos d'une quête de liberté transgressive et anticonformiste. Dans leur forme au contraire, plus contrôlée et lucide, ses films qui souvent montrent des vies perdues, donnent à réfléchir sur le réel, montré et vécu.

Kritiker, Produzent und Filmemacher Barbet Schroeder (1941) beteiligte sich von Anfang an an der Bewegung der Nouvelle Vague. Von 1958 bis 1963 arbeitete er als Kritiker für die Cahiers du Cinéma, assistierte Jean-Luc Godard in *Les Carabiniers* (1963) und produzierte Filme mit seinem Unternehmen Les Films du Losange. 1969 feierte er mit *More* sein Regiedebüt, auf das rund zwanzig Filme folgten. Darunter sind berühmte Spielfilme wie *La Vallée*, *Barfly* (inspiriert von den Schriften Charles Bukowskis) oder *Reversal of Fortune* (über einen berühmten Rechtsfall), aber auch vier Dokumentarfilme in Spielfilmlänge: *Général Idi Amin Dada: Autoportrait*, *Koko, le gorille qui parle* und *L'Avocat de la terreur*, sowie *The Charles Bukowski Tapes*. Die Filme von Barbet Schroeder sind von kontroversen, zwischen Vernunft und Begehren hin- und hergerissenen Figuren bevölkert und die Aussage seines filmischen Schaffens ist von einem transgressiven und non-konformistischen Streben nach Freiheit durchzogen. Ihre Form hingegen ist kontrollierter und klarer. Häufig zeigen seine Filme verlorene Leben und geben dem Zuschauer die Möglichkeit, sowohl über die gezeigte als auch über die erlebte Wirklichkeit nachzudenken.

Critic, producer and filmmaker, Barbet Schroeder took part in the Nouvelle Vague adventure from its very beginnings. A critic for *Les Cahiers du Cinéma* from 1958 to 1963, an assistant to Jean-Luc Godard on *Les Carabiniers* (1963), and the producer – with his company Les Films du Losange (founded in 1963) – of several films by Eric Rohmer and Jacques Rivette, he began directing in 1969 with *More*, which would be followed by around twenty films. Among these are famous fiction films such as *La Vallée*, *Barfly* (inspired by the writing of Charles Bukowski) or *Reversal of Fortune* (about a famous legal case), but also three feature-length documentaries – *Général Idi Amin Dada: Autoportrait*, *Koko, le gorille qui parle* and *L'Avocat de la terreur* –, as well as *The Charles Bukowski Tapes*. Inhabited by controversial personalities torn between reason and desire, the cinema of Barbet Schroeder is in its scope imbued with a transgressive and anti-conformist quest for liberty. In their form however, more controlled and lucid, his films often show lost lives, giving the spectator the possibility to reflect on what is real, shown and experienced.

# « JE FILME POUR EN SAVOIR PLUS »

ENTRETIEN AVEC BARBET SCHROEDER

**VOTRE PARCOURS EST PARTICULIÈREMENT SINGULIER, DU DOCUMENTAIRE AU THRILLER AMÉRICAIN, EN PASSANT PAR LE DRAME FAMILIAL. QUEL RAPPORT ENTRETENEZ-VOUS AU RÉEL ET À LA FORME DOCUMENTAIRE ?**

Mon rapport au réel est essentiel puisque je suis un tout petit peu disciple d'Eric Rohmer. J'ai énormément appris avec lui. J'aimais l'exactitude qu'il cherchait dans ses films. Par exemple, dans *La Boulangère de Monceau* (1963), lorsque vous voyez quelqu'un acheter une pâtisserie et que l'on voit un gros plan de la main de la boulangère, ce que l'on met dans sa main comme monnaie pour payer correspond exactement au prix de cette pâtisserie à ce moment-là. J'étais sur ce tournage et ai suggéré de mettre simplement quelques pièces, mais pour Rohmer il fallait que ce soit le montant exact.

Dans ce registre, j'ai été très impressionné lorsque j'ai découvert que même Hitchcock – qui pourtant ne faisait pas du documentaire – après avoir défini le lieu où se trouverait la maison de *Psycho*, avait envoyé son assistant de Phoenix à cet endroit-là, pour effectuer le même itinéraire que celui parcouru par l'héroïne du film et prendre des photographies tout au long du chemin.

Même Virgile a eu besoin de faire de longs voyages sur les lieux où se passait son *Énéide*.

C'est le genre de choses que j'ai fait sur tous mes films : pour moi plus c'est vrai mieux c'est. Je suis toujours passionné par les éléments vrais d'une histoire et d'un personnage, et cherche à m'éloigner autant que possible des

rêves et des visions. Tout cela dans le but unique de faire des films qui font réfléchir et rêver.

**Pour poursuivre la question du réel dans votre travail, et avant d'aller vers vos documentaires à proprement parler, nous souhaiterions encore évoquer votre film *More* (1969) et la façon dont vous y avez traité la musique, comme un élément intradiégétique...**

Dans *More* la musique des Pink Floyd me renseigne sur ce qu'il se passe à l'intérieur des personnages. C'est un document sur ce qu'ils aiment écouter et pas du tout de la musique de film comme j'ai fini par y avoir recours plus tard – parce que l'on ne peut pas résister à un instrument si puissant. Plus tard j'ai utilisé la musique d'une manière plus classique. Au moment de *More* je suivais encore la voie de Rohmer.

**Les sujets et objets de vos documentaires ne sont jamais dans la neutralité, mais bien davantage inscrits dans une certaine controverse ; pouvez-vous nous décrire un peu le point de départ de ces projets et les raisons de ce choix ?**

Je vais simplement vers ce qui m'intéresse. Evidemment je suis attiré par des personnages ambigus et mon approche est ambiguë. Lorsque les personnages sont trop lisses, cela devient pour moi

rapidement un film qui s'approche de la « propagande ». Jacques Vergès (*L'Avocat de la terreur*, 2007) était mon idole lorsque j'avais quatorze ans. Au cours du temps j'ai toujours suivi sa carrière et voulu en savoir davantage. Pour Amin Dada (*Général Idi Amin Dada : Autoportrait*, 1974), je collectionnais tous les articles de journaux que je pouvais trouver sur lui et en étais complètement fasciné. Ce sont les choses et les personnages qui m'intéressent profondément qui m'incitent à leur consacrer un film.

Dans le cadre d'un numéro spécial de Libération, Serge Daney m'avait demandé – comme à beaucoup d'autres – « Pourquoi filmez-vous ? ». Et parce que je suis paresseux et que je m'exprime mal, j'ai répondu quelque chose de très court : « Pour en savoir plus ». Parce que c'était vraiment cela, c'est-à-dire que ce n'est pas pour en savoir davantage sur moi-même, mais pour en savoir plus sur ce personnage et cette réalité, puis pour l'explorer grâce au cinéma et en restituer sa complexité.

**Ces protagonistes dont vous faites le portrait – ou qui le font eux-mêmes – requièrent un certain nombre de stratégies cinématographiques. Quelle a été votre façon de procéder dans ce cadre ? Pensez-vous qu'elle ait évolué avec les années ?**



La stratégie est restée identique : ne pas avoir à priori de regard critique du tout... rester là, absolument fasciné par tout ce qu'ils disent... et réagir beaucoup à ce qu'ils disent. C'est important qu'ils aient en moi un public passionné, pour qu'ils se détendent et disent des choses qu'ils n'auraient peut-être pas dites autrement. C'est le contraire d'une approche journa-

**on peut imaginer qu'il y a peut-être eu certaines discussions avec lui une fois le film achevé...**

Il a toujours été irrésistible dans la vie ; c'est ce qui a fait le succès du film sur le pouvoir qui est très naturellement comique et terrifiant. Si j'avais réalisé un film sur Jean-Bedel Bokassa (Président de la République centrafricaine (1966-

de faire cela moi-même... Il a une présence extraordinaire et étonnante. Je n'avais que sept heures trente de rushes, et n'avais pas besoin de davantage : il était bon dans tous les plans. J'avais l'impression d'avoir une bête d'écran devant la caméra, avec une présence identique à celle d'un immense acteur.

Pour ce qui est de sa réaction une fois le film achevé, Amin Dada a pris tous les citoyens français d'Ouganda en otages dans un hôtel de Kampala pour me contraindre à faire quelques coupes. 130 citoyens français auxquels il a simplement donné mon numéro de téléphone. Pour lui, au départ, c'était un film de propagande qui avait été fait par la France pour la télévision française. Pour moi c'était un long-métrage qui passerait à la télévision sous forme d'émission de 52 minutes s'il était raté, et au cinéma sous forme de long métrage s'il était réussi.

dans une version plus traditionnelle, un acteur phénoménal. D'ailleurs, il en était également persuadé et a ainsi repris certains de ses dialogues pour les réécrire et monter sur scène. Il a en fin de compte fait sa propre version du film sur scène à Paris, après avoir dit – parce qu'il était également insatisfait de certains passages que je n'ai pas non plus accepté de couper –, que le film était un chef-d'œuvre... à cause de lui. Il a joué les choses un peu plus finement qu'Amin Dada.

C'est passionnant de voir à quel point il y a de la fiction dans le documentaire : il y a beaucoup de cinéma et beaucoup de jeu en Vergès, dans la façon dont il raconte par exemple le procès de Djamil Bouhired. Et beaucoup de suspense dans l'histoire de ses rapports avec Carlos.

**« POUR MOI PLUS C'EST VRAI MIEUX C'EST. JE SUIS TOUJOURS PASSIONNÉ PAR LES ÉLÉMENTS VRAIS D'UNE HISTOIRE ET D'UN PERSONNAGE »**

listique, où l'on essaie de coincer les gens. Pour moi le processus est le même avec Amin Dada ou Vergès, mais Vergès était un sujet bien plus coriace.

**Dans le cas d'Amin Dada toutefois, on a un peu la sensation que vous le laissez s'enfermer dans une sorte de piège. Il est très drôle et l'on en vient à se demander, en le regardant avec les yeux d'aujourd'hui, s'il s'agit d'une sorte de Mockumentary. Par ailleurs**

1976)), cela aurait été beaucoup plus sinistre, alors même qu'ils provenaient finalement du même type de contexte social, c'est-à-dire d'un rang inférieur d'une armée formée par les colonies. Mais il avait quelque chose de touchant et d'amusant chez Amin Dada qui était essentiel pour moi. Je n'aurais par exemple jamais pu inventer un moment comme celui où il parle aux animaux dans le parc naturel qu'il me fait visiter, et n'aurais jamais non plus pu lui demander

**Mais vous semblez accompagner davantage Vergès ; par exemple dans la première partie qui est assez sentimentale, on vous sent plus proche de lui.**

Bien sûr ; il était le héros de mon adolescence. Et cette partie de sa carrière était magnifique. C'est après que tout à coup cela prend une tournure de plus en plus étrange...

Cela dit, pour revenir à la question de la présence, Vergès est également,

**Koko, le gorille qui parle (1978) est-il né à partir d'une recherche en cours également ? Comment envisagez-vous la position de la caméra et du cinéaste dans ce film – entre l'animal et l'homme ?**

J'avais entendu parler de cette situation : un propriétaire de zoo voulait récupérer avec l'aide de la police son gorille qui entre-temps avait appris le langage des signes et était sous le contrôle de la personne qui faisait des recherches sur le langage avec lui, hors du zoo. C'est





KOKO, LE GORILLE QUI PARLE

pour moi un film qui pose de nombreux problèmes et va devenir de plus en plus de son époque, parce que le droit des animaux va évoluer au cours des vingt prochaines années, ainsi que la façon dont on envisage leur souffrance. Et l'idée que l'on peut considérer une personne non humaine comme une personne – comme Koko – est une idée philosophique profonde et passionnante. Tout cela m'avait attiré d'abord, et je pensais le traiter à l'intérieur d'un film de fiction. Petit à petit, comme la chose n'a pas fonctionné, la recherche a été transformée en documentaire, et je me suis rendu compte que je n'aurais sans doute pas pu aborder toutes ces questions avec un film de fiction.

Pour ce qui est de la position de caméra, c'était une solution très simple, pour une situation absolument hors de contrôle : plus il y avait des gens dans la roulotte (dans laquelle vivait Koko) plus cela devenait dangereux. On ne pouvait même pas introduire un ingénieur du son ou même une perche parce que Koko tentait constamment de l'attraper. Nous en sommes donc venus à une solution où j'étais à l'extérieur et regardais par la fenêtre, en tentant de parler de temps en temps à Néstor (Almendros, le directeur de la photographie) qui filmait seul dans la cage avec la bête. Et c'était magique... Il y a des plans très beaux, des moments extraordinaires qui n'auraient jamais été

possibles s'il y avait eu trop de monde à l'intérieur. Koko a par ailleurs une ouïe très fine et savait par conséquent parfaitement quand la caméra roulait ou non. Elle sentait la tension qui en découlait, et aimait que la caméra roule – elle arrivait à l'allumer avec ses gros doigts boudinés malgré la petitesse de l'interrupteur. Comme un chat, mine de rien. Pour avoir la présence sonore de Koko j'ai recouru à un procédé habituellement utilisé pour les films de fiction : le bruitage.

Koko est l'une des plus grandes actrices que j'ai eues dans l'un des mes films. C'est le naturel le plus absolu ; elle est impériale, sublime. D'ailleurs il y a eu un très beau texte sur Koko écrit par Marguerite Duras et publié dans *Libération* qui s'intitulait « Cette grande animale de couleur noire ». Je n'ai pas fait de film avec Marlon Brando, mais ai eu là un monstre sacré devant la caméra.

**Charles Bukowski est une figure éminemment très marquante de votre parcours également, et nous avons envie, d'autant plus que celui-ci vous cite à plusieurs reprises dans ses ouvrages, d'entendre parler de ce rapport visible-ment aussi professionnel qu'amical avec lui.**

Les *Charles Bukowski Tapes* sont un documentaire très original puisque j'avais filmé non-stop pendant de nombreuses soirées (environ quinze heures) en vidéo

1 pouce – que je croyais à l'époque de très bonne qualité et dont le grain m'affole aujourd'hui. Nous avons collaboré pendant très longtemps sur le projet de film *Barfly* (film de fiction sorti la même année que les *Charles Bukowski Tapes*) que personne ne voulait financer. Nous avons beaucoup de temps devant nous et j'ai décidé de l'occuper avec ce projet

de monologues. J'avais l'impression d'avoir trouvé une nouvelle forme de cinéma, proche d'un livre d'aphorismes qui n'a pas forcément besoin d'être lu chronologiquement d'une seule traite. J'en ai trouvé cinquante pour lesquels j'ai défini un ordre, un film d'environ quatre heures que je lui ai montré, et il a dit « Oh that's powerful ». Il était lui-même impres-

**« J'AVAIS L'IMPRESSION D'AVOIR TROUVÉ UNE NOUVELLE FORME DE CINÉMA, PROCHE D'UN LIVRE D'APHORISMES QUI N'A PAS FORCÉMENT BESOIN D'ÊTRE LU CHRONOLOGIQUEMENT »**

documentaire. Lorsque je me suis mis au montage j'ai découvert qu'il y avait une nouvelle forme de cinéma : il part dans un monologue, comme un jazzman fait un 'riff', pendant deux, trois, quatre, cinq minutes maximum, et puis s'arrête, et demande aux autres de parler à leur tour. Je me suis rendu compte qu'il avait des morceaux qui produisaient des unités et j'ai ainsi rapidement découvert que c'était cela la forme du film : pas un documentaire sur Bukowski mais une succession

tionné par la puissance des moments réunis. Par ailleurs c'est souvent drôle et représente pour moi l'une des meilleures approches de ce qu'était Bukowski dans la vie.

**Avec *The Reversal of Fortune* vous abordez également le réel mais de façon plus détournée.**

On était en effet dans ce cas tenu par un cadre légal et ne pouvait pas inventer n'importe quoi ; tous les personnages



du film étaient encore vivants. Le film dépendait des lois américaines qui stipulaient que tout ce qui était dans le procès pouvait servir de base aux scènes. C'était une limitation très excitante et intéressante. En outre l'avocat avait écrit un livre sur le processus de son travail, qui racontait également des détails qui étaient vrais. Je me suis donc amusé à traiter sous forme documentaire tout ce qui concernait l'avocat, et en fiction toutes les différentes versions que donnaient les personnages inculpés. Il n'y avait donc pas de musique de film dans les parties mettant en scène l'avocat – ou elle provenait par exemple de la radio – mais lorsque les scènes étaient racontées par von Bülow c'était de la fiction et un vrai film hollywoodien avec des comédiens, un beau décor, etc. Enfin, le troisième style du film n'était pas du tout documentaire, mais bien plutôt fantastique : c'était l'idée de l'âme de Madame von Bülow, la narratrice du film, qui flotte hors de son corps – comme lorsque des gens rendent compte d'expériences durant lesquelles ils se sont vus comme depuis le plafond étendus sur le lit. Il y a là des séquences sur elle avec des caméras flottantes, réalisées en steadycam. Même le plan du générique, qui est pris d'un hélicoptère se transforme en plan de steadycam au plafond dans un long couloir d'hôpital pour aller la rejoindre sur son lit. On comprend alors

que la voix off vient de quelqu'un qui est dans le coma.

**Vous avez vous-même fondé la maison de production Les Films du Losange ; pouvez-vous nous parler un peu de cette expérience amorcée lorsque vous aviez 22 ans et peut-être de Méditerranée (1963), le film de Jean-Daniel Pollet qui en a été l'une des premières productions ?**

J'ai commencé par faire un film manifeste (*Paris vu par*, de Claude Chabrol, Jean Douchet, Jean-Luc Godard, Jean-Daniel Pollet, Eric Rohmer, Jean Rouch, 1965) avec tous les réalisateurs dont j'avais l'intention par la suite de produire des longs métrages. Pollet en faisait partie et venait de terminer le tournage de *Méditerranée*. Le montage était très long ; il a été difficile d'arriver à trouver le rythme, assembler les séquences, trouver Philippe Sollers pour faire la voix off. Cela s'est donc fait en parallèle à *Paris vu par*, et je lui ai donné un coup de main. Ensuite, comme il n'a pas pu venir à Knokke-Le-Zoute, au Festival international du cinéma expérimental, c'est moi qui y suis allé avec le film. Des films invraisemblables, très extrêmes, vraiment d'avant-garde étaient projetés là-bas. Et le film de Pollet a fait scandale. Le public était apparemment peu sensible à la conception musicale d'un cinéma qui répétait certains plans. Des

gens sont même venus me voir en se plaignant du fait que nous montrions plusieurs fois le même plan, que c'était impossible dans un film, que c'était une tricherie. Cela m'a fait penser aux gens qui disaient à l'époque que Picasso ne savait pas dessiner. Mais que l'on me dise cela dans un festival de films d'avant-garde dans lequel étaient montrés tous ces films incroyables, c'était une expérience étrange pour moi. Cela m'a appris à me méfier des festivals pour le restant de mes jours.

# «ICH FILME, UM MEHR ZU ERFAHREN»

EIN GESPRÄCH MIT BARBET SCHROEDER

**DOKUMENTARFILME, AMERIKANISCHER THRILLER, FAMILIENDRAMEN – IHR FILMISCHER WERDEGANG IST EINZIGARTIG. WELCHE BEZIEHUNG HABEN SIE ZUR WIRKLICHKEIT UND ZUM DOKUMENTARFILM ALS FORM?**

Mein Bezug zur Wirklichkeit ist wesentlich, denn ich bin ein ganz kleines bisschen Eric Rohmers Schüler. Von ihm habe ich sehr viel gelernt. Mir gefiel die Exaktheit, nach der er in seinen Filmen strebte. Wenn zum Beispiel in *Die Bäckerin von Monceau* (1963) jemand Gebäck kauft und man die Hand der Bäckerin in Grossaufnahme sieht, wird ihr ein Betrag in die Hand gelegt, der genau dem Preis dieses Gebäcks zu diesem Zeitpunkt entspricht. Ich war bei den Dreharbeiten dabei und schlug vor, doch einfach ein paar Geldstücke zu nehmen, aber für Rohmer musste es der genaue Betrag sein.

Gleichermassen beeindruckt war ich als ich entdeckte, dass Hitchcock – der keine Dokumentarfilme machte – nach der Bestimmung des Standortes des Hauses in *Psycho* seinen Assistenten nach Phoenix an diesen Ort geschickt hat, damit er den gleichen Weg zurücklegt wie die Heldin und auf dem ganzen Weg Fotos macht.

Selbst Vergil musste lange Reisen zu den Orten unternehmen, wo seine *Aeneis* spielt.

Genau das habe ich bei allen meinen Filmen getan: Je näher es an der Wirklichkeit ist, desto besser ist es für mich. Mich begeistern immer die wahren Elemente einer Geschichte oder einer Figur, und ich versuche, mich so weit wie möglich von Träumen und Visionen

zu entfernen. All dies mit dem alleinigen Ziel, Filme zu machen, die zum Nachdenken und Träumen bringen.

**Um weiter auf die Frage der Realität in Ihren Filmen einzugehen und bevor wir zu Ihren eigentlichen Dokumentarfilmen übergehen, möchten wir noch Ihren Film *More* (1969) und die Art und Weise ansprechen, wie Sie darin die Musik als intradiegetisches Element verwenden.**

In *More* gibt mir die Musik von Pink Floyd Auskunft darüber, was in den Figuren vor sich geht. Es ist ein Dokument über das, was sie gerne hören und keine Filmmusik, wie ich sie später einbaute – denn es ist schwer, einem so mächtigen Instrument zu widerstehen. Später habe ich Musik auf klassischere Weise verwendet. Bei *More* wandelte ich noch auf den Spuren Rohmers.

**Die Subjekte und Objekte Ihrer Dokumentarfilme sind nie neutral, vielmehr sind sie in einer gewissen Kontroverse verankert. Können Sie uns etwas über den Ausgangspunkt dieser Projekte und die Gründe für ihre Auswahl sagen?**

Ich gehe ganz einfach auf das zu, was mich interessiert. Ich bin ganz eindeutig von ambivalenten Persönlichkeiten angezogen und meine Sichtweise ist von Ambivalenz geprägt. Wenn die Figuren

zu glatt sind, wird für mich daraus rasch ein Film, der an «Propaganda» grenzt. Jacques Vergès (*L'Avocat de la terreur*, 2007) war mein Idol als ich vierzehn war. Im Laufe der Jahre habe ich seine Karriere stets verfolgt und wollte mehr darüber wissen. Für Amin Dada (*General Idi Amin Dada: Autoportrait*, 1974) sammelte ich alle Zeitungsartikel, die ich über ihn finden konnte und war vollkommen fasziniert von ihm. Dinge und Persönlichkeiten, die mich zutiefst interessieren, bewegen mich dazu, ihnen einen Film zu widmen.

Für eine Sonderausgabe der französischen Tageszeitung *Libération* fragte mich Serge Daney – wie so viele andere auch – «Warum filmen Sie?». Und weil ich faul bin und mich schlecht ausdrücke, antwortete ich mit einem sehr kurzen Satz: «Um mehr darüber zu erfahren». Weil es genau das ist; das heisst es geht nicht darum, mehr über mich selbst zu erfahren, sondern darum, mehr über diese Persönlichkeit und die Realität zu erfahren und dies mittels des Films zu ergründen und die Komplexität wiederzugeben.

**Die Protagonisten, die Sie porträtieren – oder die das selbst tun – machen eine gewisse Zahl filmischer Strategien nötig. Wie sind Sie in diesem Rahmen vorgegangen? Meinen Sie, dass sich Ihre Vorgehensweise mit den Jahren verändert hat?**



THE CHARLES BUKOWSKI TAPES

Die Strategie ist die gleiche geblieben: anfänglich überhaupt keinen kritischen Blick haben, dableiben, absolut fasziniert von allem was gesagt wird... und häufig auf das Gesagte reagieren. Es ist wichtig, dass sie in mir ein begeistertes Publikum haben, damit sie sich entspannen und Dinge sagen, die sie sonst möglicherweise nicht geäußert hätten.

## «JE NÄHER ES AN DER WIRKLICHKEIT IST, DESTO BESSER IST ES FÜR MICH. MICH BEGEISTERN IMMER DIE WAHREN ELEMENTE EINER GESCHICHTE ODER EINER FIGUR»

Es ist das Gegenteil des journalistischen Ansatzes, bei dem versucht wird, die Leute in die Enge zu treiben. Für mich war es bei Amin Dada oder Vergès der gleiche Ansatz, aber Vergès war ein wesentlich hartnäckigeres Thema.

**Bei Amin Dada hat man hingegen ein wenig den Eindruck, dass Sie ihn sich in einer Art Falle einschliessen lassen. Er ist sehr lustig und aus dem heutigen Blickwinkel fragt man sich, ob es**

**sich um eine Form von Mockumentary handelt. Übrigens könnte man sich auch gut vorstellen, dass es mit ihm nach Abschluss des Films gewisse Diskussionen gab...**

Zeit seines Lebens ist er immer unwiderstehlich gewesen. Das war auch die Grundlage des Erfolgs dieses Films über Macht, der von Natur aus komisch und

erschreckend ist. Ein Film über Jean-Bedel Bokassa (Präsident der Zentralafrikanischen Republik, 1966-1976) wäre deutlich einschüchternder worden, obgleich er letztendlich aus einem ähnlichen sozialen Kontext kommt, das heisst aus einem niederen Rang einer von den Kolonien gebildeten Armee. Bei Amin Dada gab es aber etwas Rührendes und Amüsantes, das für mich entscheidend war. Ich hätte zum Beispiel niemals einen Augenblick erfinden können wie den, wo

er in einem Naturpark, durch den er mich führte, mit den Tieren sprach – und ich hätte ihn auch niemals bitten können, das zu tun... Er hat eine einzigartige und erstaunliche Präsenz. Ich hatte nur siebeneinhalb Stunden Filmmaterial und brauchte auch nicht mehr: Er war in allen Aufnahmen gut. Ich hatte das Gefühl, einen Leinwandhelden mit der Präsenz eines eingefleischten Schauspielers vor der Kamera zu haben.

Was seine Reaktion bezüglich des fertigen Films betrifft, hat Amin Dada alle in Uganda präsenten Franzosen in einem Hotel in Kampala als Geiseln genommen, um mich zu einigen Schnitten zu zwingen. 130 französische Staatsbürger, denen er ganz einfach meine Telefonnummer gegeben hat. Für ihn war das anfangs ein Propagandafilm, der von Frankreich für das französische Fernsehen gemacht wurde. Für mich war es ein Langfilm, der bei Nichtgelingen als 52-Minuten-Sendung im Fernsehen, bei Gelingen als Spielfilm im Kino kommen würde.

**Vergès scheinen sie stärker begleitet zu haben. Zum Beispiel im recht sentimentalen ersten Teil, wo man sie ihm als sehr nah empfindet.**

Natürlich. Er war der Held meiner Jugendzeit. Und dieser Teil seiner Karriere war wunderbar. Erst im Nachhinein nimmt das Ganze eine immer seltsamere Wendung an...

Um auf die Frage der Präsenz zurückzukommen, war auch Vergès auf traditionellere Weise ein phänomenaler Schauspieler. Übrigens war er davon auch selbst überzeugt und hat einige seiner Dialoge wieder aufgegriffen, um sie neu zu schreiben und auf die Bühne zu bringen. Letztendlich hat er auf der Pariser Bühne seine eigene Version des Films gemacht, nachdem er gesagt hatte – denn auch er war mit einigen Abschnitten unzufrieden, die ich nicht herauschneiden wollte – dass der Film ein Meisterwerk sei... durch ihn. Er ist an die Dinge mit etwas mehr Feinsinnigkeit herangegangen als Amin Dada.

Es ist faszinierend zu sehen, wie viel Fiktion ein Dokumentarfilm enthält: Vergès bringt viel Kino und Schauspielerei ein, etwa in seiner Art, vom Prozess Djamilia Bouhireds zu erzählen. Und viel Spannung in der Geschichte über sein Verhältnis zu Carlos.

**Ist auch Koko: le gorille qui parle (1978) aus einer laufenden Recherche entstanden? Wie sehen Sie die Position von Kamera und Filmemacher in diesem Film – zwischen Tier und Mensch?**

Ich hatte von dieser Situation gehört: Ein Zoobesitzer wollte mithilfe der Polizei seinen Gorilla zurückholen, der in der Zwischenzeit die Zeichensprache gelernt hatte und unter Aufsicht der Person



GÉNÉRAL IDI AMIN DADA: AUTO PORTRAIT

stand, die mit ihm ausserhalb des Zoos Sprachforschung betrieb. Für mich wirft dieser Film zahlreiche Fragen auf und wird mit der Zeit immer aktueller, weil das Recht der Tiere und die Wahrnehmung ihres Leidens in den folgenden zwanzig Jahren eine Evolution durchlaufen wird. Der Gedanke, dass eine Person, die wie Koko kein Mensch ist, als Mensch betrachtet werden kann, ist ein aus philosophischer Sicht tiefgründiger und faszinierender Gedanke. All dies hatte mich zunächst angezogen und ich dachte daran, das Thema in einem Spielfilm zu verarbeiten. Aber nachdem das nicht funktionierte, wurde aus der Recherche langsam ein Dokumentarfilm und mir wurde klar, dass es mir sicher nicht möglich gewesen wäre, diese Fragen in einem Spielfilm anzusprechen. Was die Kameraposition betrifft, war die Lösung in einer vollkommen ausser Kontrolle geratenen Situation sehr einfach: Je mehr Menschen in dem Wagen waren (in dem Koko lebte), desto gefährlicher wurde es. Es war nicht einmal möglich, einen Tontechniker oder eine Mikrofonstange in den Wagen zu bringen, weil Koko ständig versuchte, alles zu greifen. Die von uns gefundene Lösung bestand daraus, dass ich draussen war und durch das Fenster schaute und hin und wieder versuchte, mit Néstor (Almendros, dem Kameramann) zu sprechen, der allein das Tier filmte. Und das war magisch...

Es gibt sehr schöne Aufnahmen, einzigartige Momente, die mit zu vielen Leuten im Inneren des Wagens niemals möglich gewesen wären. Koko hat darüber hinaus ein sehr gutes Gehör und wusste ganz genau, wann die Kamera drehte und wann nicht. Sie spürte die daraus entstehende Spannung und mochte es, wenn die Kamera lief – und es gelang ihr sogar, sie trotz der kleinen Schalter mit ihren recht dicken Fingern einzuschalten. Ein wenig wie eine Katze. Damit Koko auch klanglich präsent ist, habe ich mich eines Mittels bedient, das üblicherweise in Fiktionsfilmen zum Einsatz kommt: der Studioton. Koko ist eine der grössten Schauspielerinnen, die in meinen Filmen mitgewirkt hat. Vollkommene Natürlichkeit. Sie ist hoheitlich, erhaben. Marguerite Duras hat den in *Libération* veröffentlichten, sehr schönen Text mit dem Titel *Cette grande animale de couleur noire* über Koko geschrieben. Ich habe keinen Film mit Marlon Brando gemacht, ein schauspielerisches Schwergewicht hatte ich aber dennoch vor der Kamera.

**Charles Bukowski ist ebenfalls eine Figur, die prägend war für Ihren Werdegang und da er Sie in seinen Werken mehrmals erwähnt, wollten wir mehr über diese gleichermassen freundschaftliche wie professionelle Beziehung erfahren, die Sie miteinander verbindet.**

Die *Charles Bukowski Tapes* sind ein origineller Dokumentarfilm, da ich mehrere Abende lang nonstop (rund fünfzehn Stunden) in 1-Zoll-Video gefilmt habe – damals hielt ich das für gute Qualität, heute macht mich die Körnigkeit verrückt. Wir haben sehr lange zu dem Film *Barfly* zusammengearbeitet (ein Fiktionsfilm, der im gleichen Jahr wie die

einen Monolog, verstummt und fordert die anderen auf, zu sprechen. Ich begriff, dass es Stücke gab, die eine Einheit bildeten und habe rasch entdeckt, dass dies die Form des Films war: Nicht ein Dokumentarfilm über Bukowski sondern eine Abfolge von Monologen. Ich hatte den Eindruck, eine neue Form des Films gefunden zu haben, ähnlich einem

**«ICH HATTE DEN EINDRUCK, EINE NEUE FORM DES FILMS GEFUNDEN ZU HABEN, ÄHNLICH EINEM AUS APHORISMEN BESTEHENDEN BUCH, DAS MAN NICHT ZWANGSLÄUFIG IN CHRONOLOGISCHER REIHENFOLGE LESEN MUSS»**

*Charles Bukowski Tapes* herauskam) und den niemand finanzieren wollte. Wir hatten viel Zeit und ich beschloss, ihn mit diesem Dokumentarfilmprojekt zu beschäftigen. Bei der Montage entdeckte ich, dass da eine neue Form des Films vorlag: Wie ein Jazzmusiker, der zwei, drei, vier, maximal fünf Minuten lang in ein 'Riff' einsteigt, begann er

aus Aphorismen bestehenden Buch, das man nicht zwangsläufig auf einmal in chronologischer Reihenfolge lesen muss. Ich habe fünfzig gefunden, für die ich eine Reihenfolge festgelegt habe, zeigte ihm den rund vier Stunden langen Film und er sagte «Oh that's powerful». Er selbst war von der Kraft beeindruckt, die von diesen vereinigten Augenblicken



ausgeht. Nicht zuletzt ist es oft lustig und stellt für mich eine der besten Herangehensweise an das dar, was Bukowski zu Lebzeiten war.

**Mit *Reversal of Fortune* gehen Sie auf indirektere Weise ebenfalls an die Wirklichkeit heran.**

In der Tat. Wir hatten es hier mit einem vom rechtlichen Rahmen abgesteckten Fall zu tun und konnten nicht irgendetwas erfinden, da sämtliche Figuren des Films noch lebten. Der Film unterlag den amerikanischen Gesetzen, die besagen, dass alle Elemente des Prozesses als Grundlage für die Szenen dienen können. Diese Einschränkung war sehr anregend und interessant. Daneben hatte der Anwalt ein Buch über seinen Arbeitsprozess geschrieben, dem ebenfalls wahre Einzelheiten zu entnehmen waren. Ich habe mich also dafür entschieden, alles den Anwalt betreffende als Dokumentarfilm zu behandeln und als Fiktion die unterschiedlichen Versionen der beschuldigten Personen. In den Teilen, die den Anwalt betrafen, gab es darum keine Filmmusik, sie kam höchstens aus dem Radio – in den Szenen wiederum, die von Bülow erzählt wurde, war es Fiktion, ein echter Hollywood-Film mit Schauspielern, schöner Kulisse, etc. Der dritte Stil des Films war überhaupt nicht dokumentarisch sondern vielmehr fantastisch: Der Grundgedanke war, dass die Seele

von Frau von Bülow, der Erzählerin, ausserhalb ihres Körpers schwebt, ähnlich wie in den Berichten von Menschen, die davon erzählen, wie sie sich von der Zimmerdecke aus in ihrem Bett liegend gesehen haben. Da gab es Szenen über sie, die in Steadycam wie mit schwebenden Kameras gedreht wurden. Selbst der aus einem Hubschrauber aufgenommene Vorspann wird zu einer Steadicam-Aufnahme an der Decke eines langen Krankenhausgangs, um zu ihrem Krankenbett zu kommen. Da versteht man, dass die Off-Stimme von jemand kommt, der im Koma liegt.

**Sie haben die Produktionsgesellschaft Les Films du Losange gegründet. Können Sie uns etwas über diese Erfahrung erzählen, die für Sie im Alter von 22 Jahren begann, und vielleicht auch über *Méditerranée* (1963), den Film von Jean-Daniel Pollet, einer Ihrer ersten Produktionen?**

Begonnen habe ich mit einem Film-Manifest (*Paris vu par* von Claude Chabrol, Jean Douchet, Jean-Luc Godard, Jean-Daniel Pollet, Eric Rohmer, Jean Rouch, 1965) mit allen Regisseuren, mit denen ich im Anschluss beabsichtigte, Langfilme zu drehen. Zu ihnen gehörte auch Pollet, der gerade die Dreharbeiten von *Méditerranée* beendet hatte. Der Schnitt hat sehr lange gedauert und es war schwierig, den Rhythmus zu finden,

die Sequenzen zu vereinen und Philippe Sollers für die Off-Stimme zu finden. Das fand parallel zu *Paris vu par* statt und ich habe ihm unter die Arme gegriffen. Und weil er danach nicht zum Internationalen Festival des Experimentalfilms nach Knokke-Le-Zoute kommen konnte, bin ich mit dem Film hingegangen. Dort wurden äusserst extreme, wirklich avantgardistische Filme vorgeführt. Pollets Film rief Empörung hervor. Das Publikum war offensichtlich nur wenig empfänglich für den musikalischen Aufbau eines Films, in dem sich mehrere Aufnahmen wiederholten. Es gab sogar Leute, die sich bei uns darüber beschwert haben, dass wir mehrfach die gleiche Aufnahme zeigten, meinten, das sei in einem Film unmöglich und bezeichneten es als Mogelei. Dabei musste ich an die Leute denken, die damals sagten, Picasso könne nicht zeichnen. Dass ich so etwas aber auf einem Festival für Avantgarde-Filme zu hören bekomme, wo alle diese unglaublichen Filme gezeigt wurden, war für mich ein eigenartiges Erlebnis. Daraus habe ich gelernt, Festivals für den Rest meines Lebens zu misstrauen.

AUFGEZEICHNET IM MÄRZ 2015  
DURCH **LUCIANO BARISONE**  
UND **EMILIE BUJÈS**

# “I FILM TO FIND OUT MORE”

A CONVERSATION WITH BARBET SCHROEDER

**YOUR CAREER IS PARTICULARLY SINGULAR, RANGING FROM DOCUMENTARY TO AMERICAN THRILLER TO FAMILY DRAMA. WHAT IS YOUR RELATIONSHIP WITH THE REAL AND WITH THE DOCUMENTARY FORM?**

My relationship with the real is essential because I am, to an extent, a disciple of Eric Rohmer. I have learned so much from him. I loved the exactness that he always sought out in his films. For example, in *La Boulangère de Monceau*, when you see someone buying a cake and we see a close-up of the baker's hand, the change being put into her hand to pay corresponds exactly to the price of that cake at that particular time. I was on that shoot and suggested just using a few coins, but for Rohmer it had to be the exact amount.

On this note, I was very impressed when I found that even Hitchcock, – who didn't make documentaries – after having decided on the site where the house in *Psycho* would be located, had sent his assistant from Phoenix to that site in order to undertake the same journey as that of the film's heroine and to take photographs all along the way.

Even Virgil needed to make long journeys to the places where his *Aeneid* took place.

It's the kind of thing that I've done for all my films: for me, the more real it is, the better it is. I am always fascinated by the true elements of a story and a character, and I try to distance myself as much as possible from dreams and visions. I do all this solely for the purpose of making films that make people think and make them dream.

**To expand on the subject of the real in your work, and before discussing what are, strictly speaking, your documentaries, we would like to refer to your film *More* (1969) and the way in which you used the music in it as an intra-diegetic element...**

In *More*, Pink Floyd's music informs me of what is happening inside the characters. It is a document of what they like to listen to and not at all the music for a film as I would eventually use it later – because we can't resist such a powerful instrument. Later on, I used the music in a more traditional manner. At the time of *More*, I was still following Rohmer's lead.

**The subjects and objects of your documentaries are never neutral, but are much more part of a certain controversy; can you describe the starting point for these projects and the reasons for this choice?**

I simply head towards what interests me. I'm obviously attracted to ambiguous characters and my approach is ambiguous. When the characters are too plain, for me it very quickly becomes a film that's approaching "propaganda". Jacques Vergès (*L'Avocat de la terreur*, 2007) was my idol when I was fourteen. Over the years, I always followed his career and wanted to know more. For Amin Dada (*Général Idi Amin Dada: Autoportrait*, 1974), I used to collect all

the newspaper articles I could find about him. I was completely fascinated with him. It's the things and the characters that deeply interest me that encourage me to dedicate a film to them.

As part of a special edition of *Libération*, Serge Daney had asked me – and many others – “Why do you make films?” And because I'm lazy and express myself poorly, I answered with something very short: “To find out more.” Because it was really that; that's to say that it's not to find out more about myself but to find out more about this character and this reality, and then to explore it thanks to film and to give it back its complexity.

**These protagonists whose portraits you make – or who make their own portraits – require a certain number of cinematographical strategies. What has been your course of action in this context? Do you think that it has evolved over the years?**

The strategy has remained identical and it is, in theory, to have no critical perspective at all... it means being there, being absolutely fascinated by everything that they say... and reacting a lot to what they say. It is important that I am a passionate audience for them, so that they can relax and say things that they perhaps may not have said otherwise. It's the opposite of a journalistic approach where we try to corner people.



For me, the procedure was the same with Amin Dada and Vergès, but Vergès was a much tougher subject.

**Yet, in the case of Amin Dada, we sense to an extent that you let him get caught in a kind of trap. He is very funny and we are led to wonder, looking at him with fresh eyes, if it's not some kind of Mockumentary. For that matter, we imagine that there were perhaps certain discussions with him once the film was completed...**

He was always irresistible in life; that's what made the film successful, talking about power which is very naturally comical and terrifying. If I'd made a film about Jean-Bedel Bokassa (President of the Central African Republic, 1966-1976), it would have been much more sinister, even though ultimately they both came from the same kind of social context, namely from the lower ranks of an army formed by colonies. But Amin Dada has something touching and amusing about him that was essential for me. For example, I would never have been able to invent a moment like the one in which he talks to the animals in the natural park that he showed me round, and neither would I have been able to ask him to do that myself... He has extraordinary and astonishing presence. I only had seven and a half hours of rushes, and I didn't need any more: he was good in

every shot. It felt like I had a great screen performer in front of the camera, whose presence was identical to that of a towering actor.

As for his reaction once the film was completed, Amin Dada took all of Uganda's French citizens hostage in a Kampala hotel to force me to make a few cuts. 130 French citizens to whom he just gave my telephone number. For him, to start with, it was a propaganda film that had been made by France for French television. For me, it was a feature-length film which would be shown on television as a 52-minute programme if it was a failure and at the cinema as a feature-length film if it was a success.

**But you seem to accompany Vergès more; for example, in the first part, which is fairly sentimental, we feel that you are closer to him.**

Of course; he was the hero of my adolescence. And this part of his career was magnificent. It was afterwards that it suddenly turned increasingly strange... That said, to come back to the question of presence, Vergès is also, in a more traditional manner, a phenomenal actor. Moreover, he was also convinced of this and thus went over some of his dialogues so as to rewrite them and then go on stage. In the end, he performed his own version of the film on stage in Paris, after having said – because he too was

dissatisfied with certain passages that I refused to cut either –, that the film was a masterpiece... thanks to him. He played it all a little more subtly than Amin Dada. It is fascinating to see to what extent there is fiction in documentaries: there is a lot of cinema and a lot of acting in Vergès, for example, in the way he recounts the Djamilia Bouhired trial. And a lot of suspense in the story of his relations with Carlos.

**Did Koko, le gorille qui parle (1978) also stem from ongoing research? How did you plan the position of the camera and the filmmaker in this film – between the animal and man?**

I had heard about this situation: a zoo owner wanted the police to help him to recover his gorilla, which, in the meantime, had learned sign language and was under the control of the person who was researching the language with it, outside the zoo. For me, this is a film that poses many problems and will increasingly become of its time, because animal rights are going to evolve over the next twenty years, as well as the way we see their suffering. And the idea that we can consider a non-human person as a person – like Koko – is a profound and passionate philosophical idea. All of that had attracted me at first and I was thinking about addressing it within a fiction film. Little by little, as that didn't work, the

study was transformed into a documentary and I realised that I probably would not have been able to tackle all these questions with a fiction film.

As far as the camera position is concerned, it was a very simple solution for a situation that was completely out of control: the more people there were in the caravan (in which Koko lived), the more dangerous it became. We couldn't even put a sound engineer or a boom in there because Koko was constantly trying to catch things. So we came up with a solution whereby I was outside and looking in through the window, from time to time trying to talk to Néstor (Almendros, the director of photography) who was filming alone in the cage with the animal. And it was magical... There are some very beautiful shots, some extraordinary moments which would not have been possible had there been too many people inside. Moreover, Koko had very acute hearing and consequently knew perfectly well when the camera was rolling or not. She could feel the tension that originated from it, and liked the camera to be rolling – she could turn it on with her big pudgy fingers despite it having a small switch. Just nonchalantly, like a cat. To capture Koko's sounds, I resorted to a procedure habitually used in fiction films: sound effects.

Koko is one of the greatest actors I have had in one of my films. She was the





most absolute natural, majestic, sublime. Incidentally, there was a lovely piece on Koko, written by Marguerite Duras and published in *Libération*, entitled "This great black animal". I didn't make a film with Marlon Brando, but here I had a giant in front of the camera.

**Charles Bukowski is also obviously a very important figure in your career so we really wanted to hear about this relationship that is clearly as professional as it is personal with him, even more so because he quotes you several times in his work**

*The Charles Bukowski Tapes* is a very original documentary since I had filmed non-stop over many evenings (around fifteen hours) on one-inch video – that at the time I believed was very good quality and whose grain drives me crazy today. We had worked together for a very long time on the *Barfly* film project (a fiction film that was released in the same year as *The Charles Bukowski Tapes*) that no one wanted to finance. We had a lot of time ahead of us and I decided to occupy it with this documentary project. When I began editing, I discovered that there was a new form of film: he goes off on a monologue, like a jazzman riffing, for two, three, four, five minutes maximum, and then stops and asks the others to talk in turn. I realised that there were fragments that produced units and

I thus quickly discovered that that was the form of the film: not a documentary about Bukowski but a succession of monologues. I felt that I had found a new form of film, rather like a book of aphorisms which didn't necessarily need to be read chronologically in one sitting. I found fifty fragments for which I defined an order, making a film of around four hours which I showed him, and he said "Oh that's powerful." He himself was impressed by the power of the pieced-together fragments. For that matter, it is often funny and, for me, it represents one of the best approaches to what Bukowski was in life.

**With *Reversal of Fortune*, you also address the real but in a more roundabout manner.**

In fact, in this case, we were restricted by a legal framework and couldn't just invent anything; all the film's characters were still alive. The film depended on American laws that stipulated that everything that was in the trial could be used as the basis for scenes. It was a very exciting and interesting limitation. The lawyer had also written a book about the procedure of his work, which also recounted details that were true. So I had fun tackling everything concerning the lawyer in documentary form, and all the different versions provided by the people charged as a fiction. So there

was no film music in the parts staging the lawyer – or it came from the radio, for example – but when the scenes were being told by Von Bülow it was fiction and a real Hollywood film with actors, a beautiful set, etc. Finally, the film's third style was not all documentary, but rather one rooted in fantasy: this was the idea of the soul of Madame von Bülow, the film's narrator, floating outside her body – like when people remember experiences during which they see themselves lying on the bed as if they were looking down from the ceiling. There are sequences on her with floating cameras, directed on a Steadicam. Even the shot from the credits, which is taken from a helicopter, turns into a Steadicam shot on the ceiling through a long hospital corridor to join her on her bed. Then we understand that the voiceover is coming from someone who is in a coma.

**You personally founded the production company Les Films du Losange; can you talk a little about this experience that began when you were 22 and perhaps about *Méditerranée* (1963), the Jean-Daniel Pollet film which was one of its first productions?**

I started by making a manifesto film (*Paris vu par*, by Claude Chabrol, Jean Douchet, Jean-Luc Godard, Jean-Daniel Pollet, Eric Rohmer, Jean Rouch, 1965) with all these directors whose

feature-length films I then intended to produce. Pollet was one of them and had just finished shooting *Méditerranée*. The editing was very long; it was proving difficult to successfully find the rhythm, to assemble the sequences, to find Philippe Sollers to do the voiceover. So this was done in parallel with *Paris vu par*, and I gave him a hand. Then, as he wasn't able to come to Knokke-Le-Zoute, for the International Experimental Film Festival, it was me who went with the film. They were screening unbelievable films, which were very extreme, really avant-garde. And Pollet's film caused a scandal. The audience were not apparently very open to the musical design of a type of cinema that repeated certain shots. People even came to see me, complaining that we were showing the same shot several times, that this was impossible in a film and that that was cheating. This made me think of the people who used to say at the time that Picasso didn't know how to draw. But that they were saying this to me at an avant-garde film festival at which all these incredible films were being screened, that was a strange experience for me. That taught me to be wary of festivals for the rest of my days.

INTERVIEW CONDUCTED  
IN MARCH 2015 BY  
**LUCIANO BARISONE**  
AND **EMILIE BUJÈS**

BARBET SCHROEDER

# GÉNÉRAL IDI AMIN DADA: AUTO PORTRAIT

FRANCE | 1974 | 92' | ENGLISH, FRENCH, SWAHILI



**PHOTOGRAPHY**  
Néstor Almendros

**SOUND**  
Alain Sempé

**EDITING**  
Denise de Casabianca

**PRODUCTION**  
Jean-Pierre Rassam,  
Charles-Henri Favrod

Le Général Idi Amin Dada, Président de l'Ouganda de 1971 à 1979, se fit remarquer pour sa mythomanie et pour ses régulières violations des droits humains. Cadré souvent frontalement, il s'adresse ici à la caméra et manifeste avec une certaine assurance toutes ses vertus. Fier de ses origines populaires, il expose sa stratégie politique et militaire, participe à l'entraînement de son armée, se laisse filmer pendant son activité de chef d'état, mais aussi dans ses moments de détente. Il joue de l'accordéon, se risque à une compétition de natation avec ses fidèles, parle aux animaux lors d'une visite dans un parc naturel. Le cinéaste ne montre pas beaucoup d'images de l'Ouganda, en dehors de celles apparaissant derrière la massive présence physique d'Idi Amin Dada. Il l'interroge et lui laisse la parole, convaincu que le cinéma dit bien plus. La folie visionnaire du personnage ainsi que son étrange interprétation du pouvoir sont alors bien visibles dans ce film, qui se configure, à la lumière de l'Histoire, comme un portrait aux irrésistibles accents tragi-comiques.

General Idi Amin Dada, von 1971 bis 1979 Präsident von Uganda, fiel durch seinen Hang zur Verdrehung der Tatsachen und seine regelmässige Verletzung der Menschenrechte auf. Der oft frontal gefilmte Mann richtet sich hier an die Kamera und stellt mit einer gewissen Selbstsicherheit seine Vorzüge zur Schau. Er ist stolz darauf, aus kleinbürgerlichen Verhältnissen zu stammen, stellt seine politische und militärische Strategie dar, nimmt an den Übungen seiner Armee teil, lässt sich bei seiner Ausübung des Amts des Staatspräsidenten filmen, aber auch in Augenblicken der Entspannung. Er spielt Akkordeon, lässt sich auf einen Schwimmwettkampf mit seinen Anhängern ein, spricht bei einem Besuch in einem Naturpark mit den Tieren. Der Regisseur zeigt mit Ausnahme der Kulissen hinter der massiven Statur Idi Amin Dadas nur wenige Bilder von Uganda. Er befragt ihn, lässt ihn sprechen und ist davon überzeugt, dass der Film weit mehr sagt als alles, was gezeigt und gesagt wird. Der visionäre Wahn des Mannes und seine eigenwillige Auslegung der Macht werden in diesem Film, der sich mit dem Wissen um die geschichtlichen Zusammenhänge wie ein Porträt mit unwiderstehlich tragikomischen Zügen liest, deutlich.

General Idi Amin Dada, President of Uganda from 1971 to 1979, was renowned for his mythomania and for his regular breaches of human rights. Often filmed head-on, here he addresses the camera and shows all of his virtues with a certain assurance. Proud of his working-class origins, he expounds on his political and military strategy, participates in the training of his army, and lets himself be filmed during his activity as head of state as well as during moments of relaxation. He plays the accordion, risks a swimming competition with his devotees, talks to animals during a visit to a nature park. The filmmaker does not show many images of Uganda, apart from those appearing behind the huge physical presence of Idi Amin Dada. He questions him and gives him the floor, convinced that film says much more than what is said and shown. So the visionary madness of the character, as well as his odd interpretation of power, are very visible in this film, which becomes, in light of history, an irresistible portrait with tragic-comic undertones.

**CONTACT**  
Marine Goulois  
Les Films du Losange  
+33 144438710  
m.goulois@filmsdulosange.fr

LUCIANO BARISONE



BARBET SCHROEDER

# KOKO, LE GORILLE QUI PARLE

FRANCE | 1978 | 85' | ENGLISH, FRENCH

La nouvelle d'une plainte portée par le directeur du zoo de San Francisco contre l'Université de Stanford, qui l'a privé de l'un de ses animaux à fin d'études du comportement animal, amène Barbet Schroeder et son chef opérateur Néstor Almedros à une recherche documentaire, qui devrait être ensuite le sujet d'un film de fiction. Mais le personnage qu'il rencontre devient rapidement la protagoniste de l'un des plus extraordinaires exemples de cinéma du réel. Koko, une femelle gorille née en captivité et élevée par les humains, ayant appris le langage des signes à la suite d'un long entraînement en compagnie d'une chercheuse, évolue devant la caméra. Son comportement «civilisé», son intelligence, sa compréhension du dispositif même du cinéma en font l'actrice idéale d'une histoire qui met en lumière les contradictions de cet apprentissage : en devenant plus «humaine», elle perd toute possibilité de retourner à son état primitif. Le cinéaste, toujours intéressé par les relations entre instinct et raison, nature et culture, individu et société, signe ici une fable moderne, avec une morale digne d'Esopé, «a futura memoria».

Die Nachricht von der Anzeige, die der Direktor des Zoos von San Francisco gegen die Universität Stanford erstatet hat, die ihm eines seiner Tiere zur Verhaltensforschung entzogen hat, bewegt Barbet Schroeder und seinen Kameramann Néstor Almedros zu dokumentarischen Nachforschungen, die anschliessend die Grundlage eines Fiktionsfilms bilden sollten. Doch die Figur, die er kennenlernt, wurde rasch zur Protagonistin eines der fabelhaftesten Beispiele für einen Dokumentarfilm. Vor der Kamera steht Koko, ein in Gefangenschaft geborenes, von Menschen aufgezogenes Gorillaweibchen, das durch langes gemeinsames Üben mit einer Forscherin die Zeichensprache erlernt hat. Ihr «zivilisiertes» Verhalten, ihre Intelligenz und ihr Begreifen der Kamera machen sie zur idealen Darstellerin einer Geschichte, die sich mit den Widersprüchen dieser Verinnerlichung des Lernstoffs befasst: Durch ihre Annäherung an den Menschen verliert sie jegliche Möglichkeit, zu ihrem ursprünglichen Wesen zurückzukehren. Der Filmemacher zeichnet hier mit seinem nie nachlassenden Interesse an der Beziehung zwischen Instinkt und Verstand, Natur und Kultur, Individuum und Gesellschaft eine moderne Fabel mit einer Moral, die Aesops würdig ist.

The news of a complaint by the director of San Francisco Zoo against the University of Stanford, which has deprived it of one of its animals for animal behavioural studies, leads Barbet Schroeder and his cinematographer, Néstor Almedros, to a documentary research, which was then supposed to be the subject of a fiction film. But the character that he met quickly became the protagonist of one of the most extraordinary examples of documentary filmmaking. Koko, a female gorilla born in captivity and raised by humans, having learned sign language following long training in the company of a female researcher, evolves in front of the camera. Her "civilised" behaviour, her intelligence, and her understanding of the very device of cinema make her the ideal actor of a story that highlights the contradictions of this learning: in becoming more "human", she loses all possibility of returning to her primitive state. Here, the filmmaker, always interested in the relationships between instinct and logic, nature and culture, individual and society, makes a modern fable whose moral is worthy of Aesop, 'a futura memoria'.

**SCREENPLAY**  
Barbet Schroeder

**PHOTOGRAPHY**  
Néstor Almedros

**SOUND**  
Lee Alexander

**EDITING**  
Dominique Auvray,  
Denise de Casabianca

**MUSIC**  
Guta Cattoni, Maris Embiricos

**PRODUCTION**  
Les Films du Losange

**CONTACT**  
Marine Goulois  
Les Films du Losange  
+33 144438710  
m.goulois@filmsdulosange.fr

LUCIANO BARISONE

BARBET SCHROEDER

# L'AVOCAT DE LA TERREUR

FRANCE | 2007 | 135' | ENGLISH, FRENCH, GERMAN, KHMER

**PHOTOGRAPHY**Caroline Champetier,  
Jean-Luc Perreard**SOUND**Yves Comeliau, Béatrice Wick,  
Dominique Hennequin**EDITING**

Nelly Quettier

**MUSIC**

Jorge Arriagada

**PRODUCTION**

Rita Dagher (Yalla Films)

Jacques Vergès fut l'avocat défenseur de quelques personnages accusés de terrorisme ou de crimes contre l'humanité. Le cinéaste le filme frontalement, recueillant sa parole et son aventure existentielle dans le monde. Né en 1925 d'une mère vietnamienne et d'un père de l'île de la Réunion, il finit ses études de droit assez tard, vers 30 ans. Son premier croisement avec l'histoire concerne la décolonisation. Pendant la guerre d'Algérie, il embrasse la cause des anticolonialistes, et y prend part en faveur des détenus algériens avec une nouvelle technique, qui attaque directement la société ayant intenté le procès. Les conditions de son origine en font un avocat de la défense particulièrement motivé et sa stratégie remporte le succès. Marié avec une femme qu'il a contribué à libérer, Vergès disparaît quelques années. Il reparaît en défendant des militants accusés de terrorisme, mais aussi des clients souvent indéfendables, tels que le tortionnaire Pol Pot, le dictateur Saddam Hussein, ou le criminel nazi Klaus Barbie... Derrière le protagoniste, aussi brillant que controversé, défoule une grande partie de l'histoire du XX<sup>e</sup> siècle.

Jacques Vergès war der Verteidiger mehrerer Personen, die des Terrorismus oder des Verbrechens gegen die Menschlichkeit angeklagt waren. Der Regisseur filmt ihn bei der Aufnahme seiner Worte und der Erzählung von seinem existenziellen Abenteuer frontal. Vergès erster Bezug zur Geschichte entsteht aus der Dekolonisation. Während des Algerienkriegs stellt er sich auf die Seite der Kolonisationsgegner und setzt sich unter Anwendung einer neuen Technik, gemäss der direkt Klage erhoben wird gegen die Gesellschaft, die den Prozess eingeleitet hat, für die algerischen Gefangenen ein. Sein Migrationshintergrund macht ihn zu einem besonders motivierten Rechtsanwalt und seine Strategie erweist sich als erfolgreich. Vergès, der mit einer Frau verheiratet war, zu deren Freilassung er beigetragen hatte, tauchte mehrere Jahre lang unter. Nach seiner Rückkehr verteidigte er Aktivisten, die des Terrorismus beschuldigt waren, gleichzeitig aber auch unhaltbare Klienten, etwa den Folterer Pol Pot, den Diktator Saddam Hussein und den Naziverbrecher Klaus Barbie... Hinter dem ebenso brillanten wie umstrittenen Protagonisten zieht ein grosser Teil der Geschichte des 20. Jahrhunderts vorbei.

Jacques Vergès was the defence attorney for some of those accused of terrorism or crimes against humanity. The filmmaker shoots him head-on, recording his words and his existential adventure in the world. Born in 1925 to a Vietnamese mother and father from Reunion Island, he finished his law studies quite late, aged around thirty. His first brush with history concerned decolonisation. During the Algerian War, he embraced the anti-colonialist cause, and took part in favour of Algerian prisoners with a new technique, directly bringing an action against the society that instituted the proceedings. The conditions of his origins made him a particularly motivated defence lawyer and his strategy was successful. Married to a woman whom he helped liberate, Vergès disappeared for some years. He resurfaced, defending militants accused of terrorism, but also often indefensible clients, such as the torturer Pol Pot, the dictator Saddam Hussein, or the Nazi criminal Klaus Barbie... A major part of the history of the 20th century is played out behind this protagonist, who is as brilliant as he is controversial.

**CONTACT**Wild Bunch  
+33 153104250  
distribution@wildbunch.eu  
www.wildbunch-distribution.com

LUCIANO BARISONE



BARBET SCHROEDER

# THE CHARLES BUKOWSKI TAPES

FRANCE | 1982 | 230' | ENGLISH

Le poète et romancier Charles Bukowski fut l'un des grands écrivains américains du XX<sup>e</sup> siècle. Ses aventures d'homme solitaire, obsédé par l'alcool, les femmes et les courses de chevaux, en font une parfaite figure d'homme perdu, qui transforme sa perte en victoire. Racontées avec un style sec et foudroyant, ses histoires sont à la fois obscènes et brillantes, mélancoliques et pleines d'humour, personnelles et universelles. Attiré par sa littérature, Barbet Schroeder travailla longtemps avec lui à l'écriture d'un scénario. Le résultat de ce travail fut le film *Barfly*, avec Mickey Rourke et Faye Dunaway. Pendant la préparation et le tournage, des rencontres avec Bukowski furent filmées et ensuite montées en courtes scènes – Schroeder évoque là « une nouvelle forme de cinéma, presque comme des aphorismes » – dans lesquelles l'écrivain réfléchit sur sa vie et l'existence. Entre un verre et l'autre, l'écrivain s'exalte et déprime, se dispute et se réjouit, observe le monde et se souvient. Un portrait où la parole s'impose : un film indispensable à la connaissance de l'auteur américain.

Der Dichter und Romancier Charles Bukowski zählt zu den grossen amerikanischen Schriftstellern des 20. Jahrhunderts. Aus den Abenteuern des von Alkohol, Frauen und Pferderennen besessenen Einzelgängers entsteht die Idealfigur des verlorenen Mannes, der sein Verderben zum Sieg macht. Die trockenen und knapp erzählten Geschichten sind gleichermassen obszön und brillant, melancholisch und voller Humor, persönlich und universal. Barbet Schroeder, der von seinen Texten angezogen war, arbeitete lange mit ihm zusammen an einem Szenario. Das Ergebnis dieser Arbeit war *Barfly* mit Mickey Rourke und Faye Dunaway. Während den Vorbereitungen der Dreharbeiten wurden die Begegnungen mit Bukowski gefilmt und anschliessend zu kurzen Szenen geschnitten, die Schroeder als eine « neue, Aphorismen ähnliche Form des Films » bezeichnet und in denen der Schriftsteller über sein Leben und seine Existenz nachdenkt. Zwischen dem Füllen der Gläser erlebt man den Schriftsteller enthusiastisch und deprimiert, streitlustig und erfreut – er beobachtet die Welt und erinnert sich. Ein Porträt, in dem das Wort zählt und ein Film, der zum besseren Verständnis des amerikanischen Autors essentiell ist.

Poet and novelist Charles Bukowski was one of the great American writers of the 20th century. His adventures as a solitary man, obsessed by alcohol, women and horse racing, make him a perfect figure of the lost man who transforms his debauch into victory. Told in a dry and striking style, his stories are, in equal parts, obscene and brilliant, melancholic and full of humour, personal and universal. Attracted by his literature, Barbet Schroeder worked with him for a long time on writing a script. The result of this work was the film *Barfly*, with Mickey Rourke and Faye Dunaway. During its preparation and shooting, meetings with Bukowski were filmed and edited into short scenes – here, Schroeder evokes “a new form of cinema, almost like aphorisms” – in which the writer muses on his life and existence. Between drinks, the writer is exuberant and depressed, is annoyed and rejoices, observes the world and remembers. A portrait where speech is essential: a film that is indispensable to anyone who wishes to understand the American writer.

**PHOTOGRAPHY**  
Steven Hirsch,  
Elliot Enzig Porter,  
Paul Challicombe

**EDITING**  
Barbet Schroeder,  
Paul Challicombe

**MUSIC**  
Jean-Louis Valero,  
Elliot Enzig Porter

**PRODUCTION**  
Les Films du Losange

LUCIANO BARISONE

**CONTACT**  
Marine Goulois  
Les Films du Losange  
+33 144438710  
m.goulois@filmsdulosange.fr

**LE FOCUS EST UNE INCURSION DANS LA CINÉMATOGRAPHIE DOCUMENTAIRE D'UN PAYS DU SUD OU DE L'EST DU MONDE. CETTE ANNÉE, VISIONS DU RÉEL PRÉSENTE UNE SÉLECTION D'ŒUVRES CONTEMPORAINES EN PROVENANCE DE GÉORGIE.**

**DIE SEKTION FOCUS IST EIN EINBLICK IN DAS DOKUMENTARISCHE FILMSCHAFFEN EINES LANDES IM SÜDEN ODER IM OSTEN DER WELT. DIESES JAHR PRÄSENTIERT VISIONS DU RÉEL EINE AUSWAHL AN ZEITGENÖSSISCHEN WERKEN AUS GEORGIEN.**

**THE FOCUS IS A FORAY INTO THE DOCUMENTARY FILMMAKING OF A COUNTRY IN THE SOUTH OR THE EAST OF THE WORLD. THIS YEAR, VISIONS DU RÉEL IS PRESENTING A SELECTION OF CONTEMPORARY GEORGIAN WORKS.**

**FOCUS**  
**GÉORGIE**



# LA VIE TELLE QU'ELLE EST, AU QUOTIDIEN

LE DOCUMENTAIRE GÉORGIEN CONTEMPORAIN

**DIX ANS SEULEMENT APRÈS LA NAISSANCE DU CINÉMA EN EUROPE, DES CINÉASTES GÉORGIENS ONT COMMENCÉ À RÉALISER ET PRODUIRE DES FILMS MUETS. LA PLUS IMPORTANTE PRODUCTION DE CES DÉBUTS FUT UN DOCUMENTAIRE, «LE VOYAGE D'AKAKI Ā RATJA ET LETCHKOUMI» (1912), RÉALISÉ PAR UN PROJECTIONNISTE PASSIONNÉ, VASIL AMASHUKELI, ET CONSIDÉRÉ PAR CERTAINS HISTORIENS DU CINÉMA COMME LE PREMIER DOCUMENTAIRE DE LONG MÉTRAGE AU MONDE. CERTAINS CINÉMAS CONSTRUITS À CETTE ÉPOQUE EXISTENT TOUJOURS AUJOURD'HUI ET SONT LES TÉMOINS SILENCIEUX D'UNE RELATION ENTHOUSIASTE QUE LES SPECTATEURS GÉORGIENS ONT COMMENCÉ À AVOIR AVEC LE CINÉMA. L'UN DE CES LIEUX, UN BÂTIMENT ART NOUVEAU EMBLÉMATIQUE (LE CINÉMA APOLLO Ā TBILISSI) A FAIT RÉCEMMENT L'OBJET D'UNE RÉNOVATION EXTÉRIEURE, MAIS IL N'EST MALHEUREUSEMENT PLUS EN ACTIVITÉ.**

En février 1921, l'Armée rouge envahit la Géorgie et occupa le pays après une courte guerre. Quelques années plus tard, une Société de production cinématographique d'Etat était créée : Sakhinmretsvi. L'un de ses principaux objectifs était de produire des chroniques documentaires montrant les « progrès de la société communiste ». Entre 1920 et le début des années 1930, des cinéastes de l'Union soviétique, y compris de Géorgie, produisirent plusieurs films de ce genre, également appelés 'Kulturfilms'. Ceux-ci glorifiaient la santé physique, le patriotisme et la responsabilité collective, à la base de la lutte de la société communiste pour créer un 'Nouvel Homme'. Certains de ces 'Kulturfilms' (*Ten Minutes in the Morning* d'Aleksandre Jaliashvili et *Collective Farmers' Hygiene* de Vakhtang Shvelidze) ont été restaurés il y a peu et présentés à des publics internationaux.

La première réalisatrice géorgienne a été également révélée à cette période : Nutsa Ghoghoberidze. Nutsa réalisa le documentaire *Buba* (1930), un film qui dépeignait la vie difficile des Géorgiens habitant la région montagneuse de Ratcha. Son film est axé sur les contrastes entre la vie avant et après l'« avènement du progrès ». Cependant, le mari de Nutsa, qui avait occupé un haut poste durant l'ère bolchevique, fut victime de la répression. Sa famille et lui

furent exilés en Sibérie, où Nusta passa dix ans de sa vie. Son film documentaire *Buba* fut interdit jusqu'à ce que quelqu'un le découvre par accident dans un fonds d'archives en 2012. Après son retour de Sibérie, elle n'a plus jamais travaillé comme réalisatrice.

En 1930, un réalisateur géorgien, Mikheil Kalatozishvili (connu sous le nom de Mikheil Kalatozov, réalisateur de chefs-d'œuvre du cinéma soviétiques tels que *Quand passent les cigognes* et *Soy Cuba*), achevait son documentaire *Jim Shvante* (*Le Sel de Svanétie*). Ce film montre une région de Géorgie qui était presque coupée du reste du pays. Vivant dans les hautes montagnes, ses habitants souffraient du manque de sel. A la fin du film, une nouvelle route est construite, symbolisant encore une fois le triomphe du progrès apporté par le nouveau système socialiste. Le film ne fut projeté que durant quatre jours, avant d'être taxé de formalisme et interdit. Il fut redécouvert bien plus tard et considéré comme un chef-d'œuvre des débuts du cinéma documentaire.

A la fin des années 1950 et au début des années 1960, une nouvelle génération de réalisateurs apparut en Géorgie (la plupart étaient diplômés de l'Institut national de la cinématographie de Moscou). Il est intéressant de constater que toutes leurs filmographies avaient un point commun : tous ont commencé par réaliser des

documentaires. Ils se sont par la suite tournés vers la fiction, mais cette première approche « documentaire » de la réalisation était essentielle pour créer une nouvelle vague de films géorgiens. Cette génération de cinéastes abordait la réalité d'une manière totalement différente de celle de leurs prédécesseurs. Leurs films ont marqué une rupture avec les œuvres propagandistes du passé. Ils ont commencé à s'intéresser à des sujets plus « petits » et subtils de la vie quotidienne d'une manière originale et ironique. La génération des années 1960 comprenait des réalisateurs tels qu'Otar Iosseliani, Eldar et Giorgi Shengelaia, Lana Ghoghoberidze, Merab Kokochashvili et bien d'autres.

Ces réalisateurs géorgiens n'étaient toutefois pas les seuls en Europe à aborder différemment le cinéma. Un phénomène intéressant qui se produisit dans la plupart des industries cinématographiques d'Europe de l'Est à cette époque fut l'apparition d'un lien fort entre documentaire et fiction, qui entraîna une explosion de créativité et la naissance de nouvelles vagues dans toute la partie orientale du continent.

Du début des années 1960 à l'effondrement de l'Union soviétique, l'industrie du film géorgien devint une partie intégrante de l'identité nationale. Les films géorgiens étaient si appréciés du public que, jusqu'à ce jour, une large majorité des





AKHMETELI STREET NO.4

Géorgiens en connaît des scènes et des dialogues entiers par cœur. Cependant, ces productions populaires ne comptent que peu de films documentaires. Au début des années 1990, la production cinématographique fut interrompue dans son essor. La Géorgie était de nouveau un pays indépendant mais subissait les conséquences de la dissolution de l'Union soviétique. Le studio de cinéma fut privatisé et parallèlement eurent lieu plusieurs guerres civiles et un krach économique; très peu de films furent produits à cette époque. L'industrie du film se rétablit bien plus tard et, même si elle n'atteignit jamais le niveau de production qu'elle avait connu durant l'ère communiste, les documentaires furent parmi les films qui commencèrent à être sélectionnés et à voyager dans des festivals internationaux.

Nombre des meilleurs documentaires géorgiens de la dernière décennie sont sélectionnés pour ce Focus. Il est difficile d'établir s'ils ont des caractéristiques communes, mais il est clair que certains d'entre eux traitent de la transition d'une société entière d'un système social à un autre. Certains se concentrent sur des conflits entraînés par des intérêts géopolitiques de grande échelle au sein de petites communautés rurales (*Un dragon dans les eaux pures du Caucase*, Nino Kirtadze) ou sur des conflits nés du choc entre différentes valeurs (religion contre

respect des «grands dirigeants soviétiques»), comme celui décrit dans le film *The Ruler* (réalisé par Shalva Shengeli). Mais les documentaires géorgiens ne sont pas des films «activistes». Ce genre n'a pas trouvé sa place dans le paysage documentaire du pays. La plupart des documentaires géorgiens sont, au sens très strict de la définition, des documentaires de création; certains sont des films d'observation pure, merveilleusement filmés, possédant leur propre rythme et créant un espace de réflexion, en prenant par exemple le microcosme d'un bâtiment comme point de départ pour une recherche filmique plus vaste (*Bakhmaro*, Salomé Jashi). D'autres documentaires géorgiens contemporains utilisent l'humour pour présenter la lutte quotidienne chaotique, absurde et parfois en apparence insensée de leurs protagonistes.

Certains cinéastes, comme l'artiste Sophia Tabatadze, travaillent sur d'autres supports: *Pirimze* est un film documentaire, mais c'est aussi une installation et un livre traitant du même sujet. Ce projet «examine les changements sociaux et visuels touchant Pirimze, un édifice de six étages datant de l'ère soviétique, construit spécialement pour des services de réparation et d'entretien domestiques». Le bâtiment est totalement «réaménagé» et transformé en un centre commercial dénommé Pirimze

Plaza, perdant et son originalité et sa fonction inhabituelle.

Un certain nombre de cinéastes présentés dans ce Focus ont vécu et étudié à l'étranger (dans des écoles de cinéma à Londres, Berlin ou Amsterdam) et, après être rentrés en Géorgie, ont essayé de redécouvrir leur pays natal ou de se remettre en prise avec lui. La meilleure

quête pour trouver de «vraies histoires et de vraies personnes». Ce film constitue un bon exemple de la manière dont la cinéaste et ses compatriotes peuvent «se réconcilier».

D'autres réalisateurs, comme Tamuna Jalaghania-Brisson, s'intéressent aux vies des personnes déplacées au sein même de la Géorgie. *Lives in Transit* (co-

## UN PHÉNOMÈNE INTÉRESSANT (...) FUT L'APPARITION D'UN LIEN FORT ENTRE DOCUMENTAIRE ET FICTION, QUI ENTRAÎNA UNE EXPLOSION DE CRÉATIVITÉ

manière d'y parvenir consistait apparemment à réaliser des documentaires créatifs. Parmi ces cinéastes figure Tinatin Gurchiani, qui a vécu en Allemagne dès l'âge de dix-huit ans. Lorsqu'elle est retournée en Géorgie, elle avait de nombreuses idées de films de fiction, mais elle a remarqué que «les histoires qu'elle voulait raconter ne correspondaient pas aux gens qu'elle rencontrait». Son documentaire *The Machine Which Makes Everything Disappear* s'apparente à une

réalisé par Valérie Léon) est un documentaire créatif qui traite de la situation pénible de plus de 260 000 personnes qui ont perdu leur logement lors des conflits du début des années 1990 et de la guerre russo-géorgienne de 2008. La plupart d'entre elles ont grandi dans une des régions séparatistes de la Géorgie (Abkhazie ou Ossétie du Sud) et ont dû fuir leurs foyers. Le film dresse le portrait de personnes déplacées à l'intérieur de la Géorgie et contraintes de s'adapter



à une vie différente en périphérie de la capitale Géorgienne de Tbilissi. Elles ont trouvé refuge dans les pièces sombres d'un immeuble à l'abandon et aux airs d'épave, près d'un lac. Ces hommes et femmes vivent là, oubliés et pris parfois par le sentiment d'être des étrangers dans leur propre pays. Ils forment une communauté de déracinés, pour qui la solidarité est le seul moyen de survie.

Depuis quelques années, une nouvelle génération de documentaristes s'est mise à travailler sur des projets de films créatifs qui semblent vraiment prometteurs. Nombre d'entre eux ont été mis sur pied dans des ateliers ou des formations internationales et ont reçu le soutien de professionnels du documentaire renommés qui sont venus à Tbilissi. Ces ateliers ont gagné le soutien du Centre national du film géorgien, du Programme MEDIA Mundus (Europe Créative), de l'Open Society Foundation (Géorgie), de l'IDFAcademy et d'autres donateurs internationaux. Les ateliers DocStories (organisé par la Noosfera Foundation) et Caucadoc (organisé par Sakdoc) constituent deux formations de soutien au film documentaire en Géorgie. S'ils sont tous deux principalement axés sur le développement de projet, DocStories vise à former des cinéastes de Géorgie et de toute la région de la mer Noire à la narration documentaire (aux stades du développement et du

montage), et Caucadoc cherche à attirer des cinéastes de la région du Caucase (Géorgie, Arménie et Azerbaïdjan) pour les former notamment à promouvoir leurs projets une fois élaborés.

Le Centre national du film géorgien a commencé à soutenir activement le documentaire géorgien en cofinanciant non seulement la production ou la coproduction de films, mais également des ateliers tels que ceux cités plus haut, la participation de cinéastes géorgiens à des festivals internationaux et à des masterclasses données par des professionnels du documentaire en Géorgie.

Au-delà de ces activités, l'organisation du premier festival du film documentaire de création du Caucase, CinéDOC-Tbilissi, a été une étape très importante dans le paysage du film documentaire géorgien. Des documentaristes et producteurs renommés ou des représentants de festivals sont invités chaque année à Tbilissi, où ils présentent leurs films ou donnent des masterclasses pour le public du festival. Sa première édition a eu lieu en 2013, et incluait des documentaires géorgiens présentés dans le cadre de la compétition régionale «Focus Caucasus» (qui comprenait des films de Géorgie, d'Arménie, d'Azerbaïdjan, de Russie et de Turquie) ainsi que dans une section spéciale, «Georgian Panorama», consacrée aux meilleures productions documentaires des vingt dernières années.

La troisième édition de CinéDOC-Tbilissi aura lieu en octobre de cette année, et nous espérons que la nouvelle génération de cinéastes géorgiens aura davantage la possibilité d'entrer en lien avec l'industrie documentaire internationale ainsi qu'avec d'autres cinéastes de la région du Caucase et du monde entier.

**ARTCHIL KHETAGOURI**  
RÉALISATEUR ET DIRECTEUR DU  
FESTIVAL CINÉDOC-TBILISSI

# DAS LEBEN, SO WIE ES IM ALLTAG IST

DER ZEITGENÖSSISCHE GEORGISCHE DOKUMENTARFILM

**NUR EIN JAHRZEHN NACH DER GEBURT DES EUROPÄISCHEN KINOS BEGANNEN GEORGISCHE FILMEMACHER MIT DER REGIEFÜHRUNG UND DER PRODUKTION VON STUMMFILMEN. DIE WICHTIGSTE PRODUKTION DIESER ANFANGSZEIT WAR EIN DOKUMENTARFILM: «JOURNEY OF AKAKI TSERETELI TO RACHA AND LECHKHUMI» (1912), BEI DEM DER LEIDENSCHAFTLICHE FILMVORFÜHRER VASIL AMASHUKELI REGIE FÜHRTE, UND DER VON MANCHEN FILMHISTORIKERN ALS ERSTER DOKUMENTARFILM IN SPIELFILMLÄNGE WELTWEIT ANGESEHEN WIRD. EINIGE KINOS, DIE WÄHREND DIESER ZEIT GEBAUT WURDEN, HABEN BIS HEUTE ÜBERLEBT. SIE SIND DIE STUMMEN ZEUGEN EINER PASSIONIERTEN BEZIEHUNG, DIE DAS GEORGISCHE PUBLIKUM ZU FILMEN AUFBAUTE. EINES DIESER KINOS, EIN TYPISCHES JUGENDSTIL-GEBÄUDE (DAS APOLLO IN TIFLIS), WURDE VOR KURZEM VON AUSSEN RENOVIERT, IST JEDOCH LEIDER NICHT MEHR IN BETRIEB.**

Im Februar 1921 fiel die Rote Armee in Georgien ein und besetzte das Land nach einem kurzen Krieg. Einige Jahre später wurde die staatliche Filmproduktionsgesellschaft Sakhinmretsvi gegründet. Eines der Hauptziele dieses Unternehmens bestand darin, Dokumentar-Chroniken zu produzieren, die den «Fortschritt der kommunistischen Gesellschaft» aufzeigten. Zwischen 1920 und den frühen 1930er-Jahren produzierten Filmemacher aus der Sowjetunion mehrere dieser Filme, die auch als «Kulturfilme» bezeichnet werden. Sie priesen körperliche Gesundheit, Patriotismus und kollektive Verantwortung an, die die Grundlage des Kampfes der kommunistischen Gesellschaft bildeten, dessen Ziel die Schöpfung eines «Neuen Menschen» war. Einige dieser «Kulturfilme» (*Ten Minutes in the Morning* von Aleksandre Jaliashvili und *Collective Farmers' Hygiene* von Vakhtang Shvelidze) wurden vor kurzem restauriert und einem internationalen Publikum präsentiert. In dieser Zeit war auch Nutsa Ghoghoberidze tätig, die erste georgische Regisseurin. Nutsa führte bei dem Dokumentarfilm *Buba* (1930) Regie, der das beschwerliche Leben der Georgier in der Bergregion Racha zeigt. Ihr Film basiert auf Kontrasten: jenen zwischen dem Leben vor «der Ankunft des Fortschritts» und dem Leben danach. Nutsas Mann, der während der bolschewistischen Zeit

eine hohe Position innegehabt hatte, wurde jedoch Opfer von Repressionen. Er und seine Familie wurden nach Sibirien verbannt, wo Nutsa zehn Jahre ihres Lebens verbrachte. Ihr Dokumentarfilm *Buba* wurde verboten, bis er 2012 zufällig in einem Archiv wiederentdeckt wurde. Nach ihrer Rückkehr aus Sibirien arbeitete sie nie wieder als Regisseurin.

1930 beendet ein georgischer Regisseur namens Mikheil Kalatozishvili (bekannt als Mikheil Kalatozov, Regisseur von Meisterwerken des Sowjetkinos wie *The Cranes are flying* und *I am Cuba*) seine Arbeit an dem Dokumentarfilm *Salt to Svaneti!*. Der Film handelt von einer Region in Georgien, die fast vollständig vom Rest des Landes abgeschnitten war. Die meisten ihrer hoch in den Bergen lebenden Einwohner litten unter dem Salzangel. Am Ende des Filmes wird eine neue Strasse gebaut, die hier erneut ein Symbol für den Sieg des Fortschritts ist, den das neue sozialistische System brachte. Der Film wurde nur vier Tage gezeigt, anschliessend wurde er als formalistisch verschrien und verboten. Erst viel später wurde er wiederentdeckt und gilt seither als Meisterwerk des frühen Dokumentarfilmemachens. Am Ende der 1950er-Jahre und zu Beginn der 1960er-Jahre tauchte in Georgien eine neue Generation von Regisseuren auf (die meisten hatten am Moscow State Institute of

Cinematography studiert). An dieser Stelle soll darauf hingewiesen werden, dass alle ihre Filmografien eine Gemeinsamkeit aufweisen: Alle Regisseure führten zunächst bei Dokumentarfilmen Regie. Später wendeten sie sich Spielfilmen zu, die ursprüngliche «dokumentarische» Herangehensweise an das Filmemachen war jedoch wesentlich für die Entstehung einer neuen Welle georgischer Filme. Diese Generation von Filmemachern ging völlig anders mit der Realität um als ihre Vorgänger. Die Filme brachen mit den propagandistischen Arbeiten der Vergangenheit. Originell und ironisch begannen sie, sich mit «kleineren» und subtileren Themen des alltäglichen Lebens auseinanderzusetzen. Zu der Generation der 1960er zählten Regisseure wie: Otar Iosseliani, Eldar und Giorgi Shengelaia, Lana Ghoghoberidze, Merab Kokochashvili und viele mehr.

Diese georgischen Regisseure waren jedoch nicht die einzigen in Europa, die sich eines anderen Ansatzes für das Filmemachen bedienten. Ein interessantes Phänomen, das zu dieser Zeit in den meisten Filmbranchen Osteuropas auftauchte, war die Herstellung einer starken Verbindung zwischen Dokumentarfilm und Fiktion, was im gesamten östlichen Teil des Kontinents zu einer kreativen Explosion und zu «neuen Wellen» führte.



Von den frühen Sechzigern bis zum Zusammenbruch der Sowjetunion entwickelte sich die georgische Filmbranche zu einem integralen Bestandteil der nationalen Identität. Georgische Filme wurden vom georgischen Publikum so sehr geschätzt und geliebt, dass viele Georgier auch heute noch ganze Szenen und Dialoge auswendig kennen. Unter

Kinobranche erholte sich erst viel später, und obwohl die Produktivität der kommunistischen Zeit nie wieder erreicht wurde, waren es auch Dokumentarfilme, die ausgewählt und auf internationalen Filmfestivals präsentiert wurden. Für dieses Focus-Programm wurden viele der besten georgischen Dokumentarfilme des letzten Jahrzehnts ausge-

solche, die aus dem Zusammenprall verschiedener Werte entstanden sind (Religion gegen Respekt vor den «grossen sowjetischen Führungspersönlichkeiten»), wie in dem Film *The Ruler*, bei dem Shalva Shengeli Regie führte, dargestellt. Georgische Dokumentarfilme sind jedoch keine «aktivistischen» Filme. Dieses Genre konnte seinen Platz in der dokumentarischen Landschaft des Landes nicht finden. Die meisten georgischen Dokumentarfilme sind im strengsten Sinn der Definition kreative Dokumentarfilme, einige sind streng beobachtende, wunderschön aufgenommene Filme mit ihrem eigenen, besonderen Rhythmus, die Raum für Überlegungen schaffen, beispielsweise durch die Verwendung des Mikrokosmos eines Gebäudes als Ausgangspunkt für eine grössere filmische Untersuchung (*Bakhmaro* von Salome Jashi). Andere zeitgenössische georgische Dokumentarfilme verwenden Humor, um den chaotischen, absurden und manchmal scheinbar sinnlosen alltäglichen Kampf ihrer Protagonisten zu zeigen.

Einige georgische Filmemacher, etwa die Künstlerin Sophia Tabatadze, arbeiten auf verschiedenen Plattformen: *Pirimze* ist ein Dokumentarfilm aber auch eine Installation und ein Buch, die sich jeweils mit demselben Thema befassen. Das Projekt «untersucht soziale und visuelle Veränderungen in Verbindung mit

Pirimze, einem sechsstöckigen Gebäude aus der Sowjetära, das speziell für die Unterbringung von Reparatur- und Wartungsdiensten errichtet wurde». Das Gebäude wurde komplett «renoviert» und in ein Einkaufszentrum namens «Pirimze Plaza» umgewandelt, wobei sowohl seine Originalität als auch seine ungewöhnliche Funktion verloren gingen.

Viele Filmemacher, die in dieser Focus-Auswahl präsentiert werden, haben im Ausland gelebt und studiert (an Filmhochschulen in London, Berlin oder Amsterdam). Nach ihrer Rückkehr nach Georgien haben sie versucht, ihr Herkunftsland (neu) zu entdecken und eine Verbindung zu ihrer Heimat aufzubauen. Die beste Möglichkeit hierfür bestand scheinbar darin, bei kreativen Dokumentarfilmen Regie zu führen. Die Filmemacherin Tinatin Gurchiani ist eine von ihnen und lebte seit ihrem 18. Lebensjahr in Deutschland. Sie kehrte mit vielen Ideen für Spielfilme zurück, musste jedoch feststellen, «dass die Geschichten, die sie erzählen wollte, nicht zu den Menschen passten, denen sie begegnete». Ihre Dokumentation *The Machine that makes everything disappear* gleicht einer Suche, der Suche nach «echten Geschichten und echten Menschen». Der Film ist nunmehr ein gutes Beispiel dafür, wie die Filmemacherin und ihre Landsleute «erneut zusammenfinden» konnten.

## EIN INTERESSANTES PHÄNOMEN, (...) WAR DIE HERSTELLUNG EINER STARKEN VERBINDUNG ZWISCHEN DOKUMENTARFILM UND FIKTION, WAS IM GESAMTEN ÖSTLICHEN TEIL DES KONTINENTS ZU EINER KREATIVEN EXPLOSION FÜHRTE

diesen beliebten Produktionen waren jedoch nicht viele Dokumentarfilme. Anfang der Neunziger kam die florierende Filmproduktion zum Erliegen. Georgien war wieder ein unabhängiges Land, litt jedoch unter den Folgen des Zusammenbruchs der Sowjetunion. Das Filmstudio wurde privatisiert, allerdings wurden in dieser Zeit wegen mehrerer Bürgerkriege und einem wirtschaftlichen Kollaps nur sehr wenige Filme produziert. Die

wählt. Zwar lässt sich nur schwer sagen, ob sie gemeinsame Merkmale haben, es ist jedoch offensichtlich, dass sich einige von ihnen mit dem Übergang einer ganzen Gesellschaft von einem sozialen System in ein anderes auseinandersetzen. Einige legen den Schwerpunkt auf Konflikte, die durch übergeordnete geopolitische Interessen in kleine ländliche Gemeinden gebracht wurden (*The Pipeline Next Door* von Nino Kirtadze) oder



THE RULER

Andere, wie beispielsweise Tamuna Jalaghania-Brisson, konzentrieren sich auf das Leben von Menschen in Georgien, die Opfer von internen Vertreibungen wurden. *Lives in Transit* (in Co-Regie mit Valérie Léon) ist ein kreativer Dokumentarfilm, der sich mit der schmerzvollen Situation von mehr als 260 000 Menschen befasst, die ihr Zuhause während der Konflikte Anfang der 1990er-Jahre und während des georgisch-russischen Krieges 2008 verloren haben. Die meisten dieser Menschen wuchsen in einer der abtrünnigen georgischen Regionen auf (Abchasien oder Südossetien) und mussten aus ihrer Heimat fliehen. Der Film zeigt einige Porträts von Menschen, die im eigenen Land vertrieben wurden und sich an ein neues Leben in der Peripherie der georgischen Hauptstadt Tiflis anpassen müssen. Sie haben in dunklen Zimmern eines heruntergekommenen Gebäudes an einem See Zuflucht gefunden, das an ein Schiffswrack erinnert. Hier leben diese Männer und Frauen in Vergessenheit und fühlen sich fremd im eigenen Land. Sie bilden eine Gemeinschaft der Entwurzelten, deren einzige Waffe im Kampf ums Überleben gelebte Solidarität ist.

Vor einigen Jahren nahm eine neue Generation von Dokumentarfilmern ihre Arbeit an äusserst vielversprechend klingenden, kreativen Dokumentarfilmprojekten auf. Viele

wurden in Workshops oder im Rahmen von internationalen Ausbildungsinitiativen entwickelt und von namhaften Dokumentarfilm-Experten unterstützt (Produzenten, Vertriebsagenten, Filmredakteuren etc.), die nach Tiflis kamen. Diese Workshops haben sich die Unterstützung des Georgian National Film Centre, des Media Mundus-Programms (Creative Europe), der Open Society Foundation (Georgien), der IDFAcademy und anderer internationaler Geldgeber gesichert. Bei zwei grossen Ausbildungsinitiativen, die den georgischen Dokumentarfilm unterstützen, handelt es sich um die Workshops DocStories (organisiert von der Noosfera Foundation) und Caucadoc (organisiert von Sakdoc). Beide konzentrieren sich in erster Linie auf die Projektentwicklung. «DocStories» zielte auf die Ausbildung von Filmemachern aus Georgien und der gesamten Schwarzmeerregion für die dokumentarische Erzählung ab (in der Entwicklungs- und Bearbeitungsphase) und Caucadoc richtete sich an Filmemacher aus der Kaukasusregion (Georgien, Armenien und Aserbaidschan) und bot Schulung für die Verkaufspräsentation der entwickelten Projekte.

Das Georgian National Film Centre hat damit begonnen, den georgischen Dokumentarfilm aktiv zu unterstützen, durch die Co-Finanzierung der Filmproduktion oder die Co-Produktion, aber

auch durch Workshops wie die oben genannten, die Teilnahme georgischer Filmemacher an internationalen Filmfestivals sowie Masterclasses von Dokumentarfilm-Fachleuten in Georgien.

Neben diesen Aktivitäten war die Organisation des ersten kreativen Dokumentarfilmfestivals des Kaukasus CinéDOC-Tbilisi ein bedeutender Schritt für die georgische Dokumentarfilm-Landschaft. Jedes Jahr werden renommierte Dokumentarfilmemacher, Produzenten oder Festival-Vertreter nach Tiflis eingeladen, um ihre Filme zu präsentieren oder Masterclasses für die Besucher des Festivals zu geben. Die erste Ausgabe fand 2013 statt. Im Rahmen des regionalen Wettbewerbs Focus Caucasus (mit Filmen aus Georgien, Armenien, Aserbaidschan, Russland und der Türkei) sowie in einem speziellen Teilbereich – dem «Georgian Panorama», der den besten Doku-Produktionen der vergangenen 20 Jahre gewidmet war – wurden georgische Dokumentarfilme gezeigt.

CinéDOC-Tbilisi findet im kommenden Oktober zum dritten Mal statt und wir hoffen, dass die neue Generation der georgischen Filmemacher weitere Möglichkeiten erhält, um mit der internationalen Dokumentarfilmbranche in Kontakt zu treten sowie mit anderen Filmemachern aus der Kaukasusregion und der ganzen Welt.

# LIFE, SUCH AS IT IS, DAY TO DAY

GEORGIAN DOCUMENTARY TODAY

**ONLY ONE DECADE AFTER THE BIRTH OF CINEMA IN EUROPE, GEORGIAN FILMMAKERS STARTED TO DIRECT AND PRODUCE SILENT FILMS. THE MOST IMPORTANT PRODUCTION OF THAT EARLY PERIOD WAS A DOCUMENTARY: "JOURNEY OF AKAKI TSERETELI TO RACHA AND LECHKHUMI" (1912), DIRECTED BY A PASSIONATE FILM PROJECTIONIST, VASIL AMASHUKELI, AND CONSIDERED BY SOME FILM HISTORIANS TO BE THE FIRST FEATURE-LENGTH DOCUMENTARY WORLDWIDE. SOME CINEMAS THAT WERE BUILT AT THAT TIME STILL EXIST TODAY AND ARE SILENT WITNESSES OF AN ENTHUSIASTIC RELATIONSHIP THAT GEORGIAN AUDIENCES STARTED TO HAVE WITH FILMS. ONE OF THESE MOVIE THEATRES, AN ICONIC ART NOUVEAU BUILDING (THE APOLLO CINEMA IN TBILISI), WAS RECENTLY RENOVATED FROM OUTSIDE, BUT IS UNFORTUNATELY NO LONGER IN USE.**

In February 1921, the Red Army invaded Georgia and, after a short war, occupied the country. A few years later a State Film Production Society was created: Sakhinmretsvi. One of the major aims of this company was also to produce documentary chronicles that highlighted the "progress of the communist society". Between 1920 and the early 1930s filmmakers from the Soviet Union, including filmmakers from Georgia, produced several such films, also called 'Kulturfilms'. These films were promoting physical health, patriotism and collective responsibility, underlying the struggle of the communist society to create a "New Man". Some of these 'Kulturfilms' (*Ten Minutes in the Morning* by Aleqsandre Jaliashvili and *Collective Farmers' Hygiene* by Vakhtang Shvelidze) have recently been restored and presented to international audiences.

The first Georgian female film director also emerged in this period: Nutsa Ghoghoberidze. Nutsa directed the documentary *Buba* (1930), a film that depicted the difficult life of Georgians living in the mountainous region, Racha. Her film is based on contrasts - contrasts between the life before the "arrival of progress" and after it. However, Nutsa's husband, who had held a high position during the Bolshevik period, became the victim of repression. He and his family were exiled to Siberia,

where Nutsa spent 10 years of her life. Her documentary film *Buba* was banned until someone accidentally discovered it in an archive in 2012. After returning from Siberia, she never worked as a film director again.

In 1930, a film director from Georgia, Mikheil Kalatozishvili (known as Mikheil Kalatozov, director of masterpieces of Soviet cinema such as *The Cranes are flying* and *I am Cuba*), finished working on his documentary *Salt to Svaneti!*. The film deals with a region in Georgia that was nearly cut-off from the rest of the country. Living high in the mountains, most of its inhabitants suffered under the lack of salt. At the end of the film, a new road is built, symbolizing here again the victory of progress brought by the new socialist system. The film was screened for only four days; afterwards accusations of formalism caused it to be banned. It was rediscovered much later and considered a masterpiece of early documentary filmmaking.

At the end of the 1950s and the beginning of the 1960s a new generation of directors appeared in Georgia (most of them had graduated from the Moscow State Institute of Cinematography). It is worth mentioning here that their filmographies had a common feature: all these directors started by directing documentaries. Later on, they turned towards fiction, but the initial "documentary"

approach to filmmaking was essential in creating a new wave of Georgian films. This generation of filmmakers dealt with reality in a completely different way from their predecessors. Their films broke with the propagandistic works of the past. They started dealing with "smaller" and more subtle subject matters of everyday life in an original and ironic way. The generation of the 1960s included directors like: Otar Iosseliani, Eldar and Giorgi Shengelaia, Lana Ghoghoberidze, Merab Kokochashvili and many others.

These Georgian directors were, however, not the only ones in Europe to have a different approach to filmmaking. An interesting phenomenon that appeared in most cinema industries of Eastern Europe at that time was the creation of a strong link between documentary and fiction and this has led to an explosion of creativity as well as to new waves all along the Eastern part of the continent. From the early sixties until the collapse of the Soviet Union, the Georgian film industry became an integral part of national identity. Georgian films were so much appreciated and loved by the audience that, even today, a large majority of Georgians know entire scenes and dialogues by heart. However not many documentary films were among these popular productions.

In the early nineties, the flourishing film production industry came to a halt.



WILL THERE BE A THEATRE UP THERE?

Georgia was again an independent country but suffered under the consequences of the breakdown of the Soviet Union. The film studio was privatised, in parallel to several civil wars and an economic crash; very few films were produced at this time. The cinema industry recovered much later and, even if it was never to reach the output it had during communist times, documentary films were among those films that started to be selected and travelled to international film festivals.

Many of the best Georgian documentaries of the last decade are selected for this "Focus" program. It is difficult to assess if they have common features, but it is clear that some of them deal with the transition of an entire society from one social system to another. Some focus on conflicts brought by bigger geopolitical interests to small rural communities (*The Pipeline Next Door*, by Nino Kirtadze) or conflicts that arise from the clash of different values (religion versus respect for "great Soviet leaders"), such as depicted in the film *The Ruler* (directed by Shalva Shengeli). However, Georgian documentaries are not "activist" films as such. This genre did not find its place in the documentary landscape of the country. Most Georgian documentary films are in a very strict sense of the definition creative documentaries, some of them are

strictly observational, beautifully shot films that have their own specific rhythm and create a space for reflection, using for example the microcosm of a building as starting point for larger cinematic research (*Bakhmaro*, by Salome Jashi). Other Georgian contemporary documentaries use humour as a way of presenting the chaotic, absurd and sometimes seemingly senseless day to day struggle of their protagonists.

Some Georgian filmmakers, such as the artist Sophia Tabatadze, work on different platforms: *Pirimze* is a documentary film, but it's also an installation and a book dealing with the same subject matter. The project "researches social and visual changes affecting Pirimze, a six-floor edifice from the Soviet era, built especially to house repair and maintenance services". The building is completely "refurbished" and transformed into a shopping mall called Pirimze Plaza, losing both its originality and unusual function.

A number of filmmakers who are presented in this Focus have lived and studied abroad (at film schools in London, Berlin or Amsterdam) and after returning to Georgia, they tried to re-discover or reconnect with their home country. It seems like the best way of doing that was by directing creative documentary films. One of these filmmakers is Tinatin Gurchiani who lived in Germany from the

age of 18. When she returned to Georgia, she had many ideas for fiction films, but she noticed that "the stories she wanted to tell didn't match the people she met". Her documentary *The Machine that makes everything disappear* looks like a quest, a quest to find "real stories and real people". This film now stands as a good example of how the filmmaker

people grew up in one of Georgia's breakaway regions (Abkhazia or South Ossetia) and had to flee their homes. The film presents some portraits of internally displaced persons who have to adapt to a different life in the periphery of Georgia's capital city, Tbilisi. They receive shelter in the shady rooms of a neglected building, looking like a ship-

## AN INTERESTING PHENOMENON THAT APPEARED (...) WAS THE CREATION OF A STRONG LINK BETWEEN DOCUMENTARY AND FICTION AND THIS HAS LED TO AN EXPLOSION OF CREATIVITY

and her fellow countrymen could "come together again".

Other filmmakers, such as Tamuna Jalaghania-Brisson, focus on the lives of internally displaced persons living in Georgia. *Lives in Transit* (co-directed with Valérie Léon) is a creative documentary that deals with the painful situation of more than 260,000 people who lost their homes during the conflicts of the early nineties and the Georgian-Russian war of 2008. Most of these

wreck, by a lake. These men and women live here, forgotten and sometimes feeling as strangers in their own country. They form a community of the deracinated, who practice solidarity as their only means of survival.

For the last a few years, a new generation of documentary filmmakers has started to work on creative documentary film projects that sound really promising. Many of them were developed in workshops or international training



initiatives and benefited from the support of renowned documentary professionals who came to Tbilisi. These workshops have won the support of the Georgian National Film Centre, the Media Mundus Programme (Creative Europe), the Open Society Foundation (Georgia), IDFAcademy and other international donors. Two major training initiatives supporting documentary films in Georgia are the workshop DocStories (organised by the Noosfera Foundation) and Caucadoc (organised by Sakdoc). While they both mainly focus on project development, DocStories aims at training filmmakers from Georgia and from the entire Black Sea region in documentary storytelling (at the development and the editing stage) and Caucadoc aims at reaching filmmakers from the Caucasus region (Georgia, Armenia and Azerbaijan) including some training for the pitching of the developed projects. The Georgian National Film Centre has started actively to support Georgian documentary, co-financing not only film production or co-production, but also workshops like those mentioned above, the participation of Georgian filmmakers at international film festivals and masterclasses given by documentary film professionals in Georgia. In addition to these activities, a very important step in the documentary film landscape of Georgia was the

organisation of the first creative documentary film festival of the Caucasus, CinéDOC-Tbilisi. Renowned documentary filmmakers, producers and festival representatives are invited each year to Tbilisi, where they present their films or give masterclasses for the audience attending the festival. The festival had its first edition in 2013, where it presented Georgian documentary films in the regional competition Focus Caucasus (including films from Georgia, Armenia, Azerbaijan, Russia and Turkey) as well as in a special side section, the Georgian Panorama, dedicated to the best documentary productions of the last 20 years. CinéDOC-Tbilisi has its third edition this year in October and we hope that the new generation of Georgian filmmakers will have more possibilities to connect with the international documentary industry as well as with fellow filmmakers from the Caucasus region and from all over the world.

**ARTCHIL KHETAGOURI**  
FILMMAKER AND DIRECTOR OF THE  
FESTIVAL CINÉDOC-TBILISI





ARTCHIL KHETAGOURI

# AKHMETELI 4

GEORGIA, ROMANIA | 2006 | 65' | GEORGIAN

AKHMETELI STREET NO.4

Douze ans après avoir quitté le pays, Artchil Khetagouri retourne caméra à la main, dans l'immeuble qui l'a vu grandir dans un quartier de Tbilissi. Possiblement poussé par l'envie de rattraper le temps perdu, Archiko – comme l'appellent encore ses anciens voisins – plonge avec délicatesse dans la vie des habitants du 4 rue Akhmeteli. Le microcosme que l'on découvre ressemble à celui d'une famille élargie; les retrouvailles se font avec tellement de naturel et de générosité que les pièces manquantes du puzzle du vécu commun sont immédiatement retrouvées. Grâce à l'observation fine et bienveillante du réalisateur, les protagonistes ouvrent les portes de leurs appartements comme celles de leur vie. On se retrouve confronté à un quotidien souvent drôle et tendre bien que précaire, ponctué par le baptême d'un nouveau-né, la teinture des cheveux de la voisine, une voiture à déplacer ou encore une bouteille de vin partagée. Différents parcours de vie se retrouvent sous un même toit, avec en commun une grande complicité et une solidarité, qui sont de possibles reflets dans le miroir de la société géorgienne d'aujourd'hui.

Zwölf Jahre, nachdem er das Land verlassen hatte, kehrte Artchil Khetagouri mit der Kamera in das Wohnhaus in Tiflis zurück, in dem er aufgewachsen war. Möglicherweise von dem Wunsch getrieben, die verlorene Zeit nachzuholen, taucht Archiko – wie er von seinen ehemaligen Nachbarn noch immer genannt wird – behutsam in das Leben der Bewohner der Akhmeteli-Strasse 4 ein. Der Mikrokosmos, der sich hier eröffnet, erinnert an eine erweiterte Familie und das Wiedersehen ist so natürlich und grosszügig, dass die fehlenden Teile des Puzzles des gemeinsamen Erlebens sofort gefunden werden. Dank der feinsinnigen und wohlwollenden Haltung des Regisseurs öffnen die Protagonisten die Türen zu ihren Wohnungen und Leben. Ein Alltag, der zwar prekär ist, dennoch aber häufig von lustigen und zärtlichen Momenten geprägt ist und durch die Taufe eines Neugeborenen, das Färben der Haare der Nachbarin, das Umparken eines Autos oder auch das Teilen einer Flasche Wein seinen Rhythmus erhält. Unterschiedliche Lebensverläufe, unter einem Dach vereint und durch Vertrautheit und Solidarität verbunden, die mögliche Spiegelbilder der heutigen georgischen Gesellschaft sind.

Twelve years after having left the country, Artchil Khetagouri returns, with his camera, to the building in which he grew up in a district of Tbilisi. Possibly driven by an urge to make up for lost time, Archiko – as his former neighbours still call him – sensitively dives into the life of the inhabitants of No 4 Akhmeteli Street. The microcosm we discover is like that of an extended family; the reunions happen so naturally and with such generosity that the missing pieces of the jigsaw of shared experience are immediately found. Thanks to the director's subtle and sympathetic observation, the protagonists open the doors both to their apartments and to their lives. We are confronted with a daily life that is often funny and tender, although precarious, peppered with the baptism of a newborn baby, a neighbour dyeing her hair, a car that needs moving or a shared bottle of wine. Different life paths find each other under one roof, sharing great complicity and solidarity, possible reflections in the mirror of Georgian society today.

**SOUND**  
Anushavan Salamanian

**EDITING**  
Katharina Tuerler

**PRODUCTION**  
Artchil Khetagouri,  
Ileana Stanculescu (Art-DOC)

**FILMOGRAPHY**  
2013 Cinediaries  
2011 Noosfera (mif)  
2009 Quarters of Balchik (mif)  
2006 Akhmeteli Street no. 4  
2003 Heritage (sf)  
2002 Shining Shoes (mif)

**CONTACT**  
Ileana Stanculescu  
Art-Doc  
+40 724466065  
ile-stancu@gmx.de  
www.art-doc.ro

DAVID KANDELAKI

# AMERICA IN ONE ROOM

GEORGIA | 2007 | 53' | GEORGIAN, ENGLISH

**PHOTOGRAPHY**

David Kandelaki

**SOUND**

Madona Tevzadze

**EDITING**George Morbedadze,  
Goga Mchedlishvili**PRODUCTION**

David Kandelaki

**FILMOGRAPHY**

- 2007 *America in One Room* (mlf)
- 2004 *Calmness – Forgotten former city* (mlf)
- 2003 *Catholics in Georgia* (mlf)
- 1999 *Success* (sf)
- 1992 *Old Album* (mlf)
- 1989 *To return* (sf)
- 1986 *Circle* (sf)

Une voix de radio nous présente John Coltrane, Bill Evans, Cannonball Adderley et Miles Davis : ces figures incontournables du jazz nous emmènent directement à New York et ses fascinantes images de métro, de rues au crépuscule et de gratte-ciels. C'est aussi la ville où l'architecte géorgien Koka Nikoloz Gegechkori pose ses valises en arrivant de l'Union soviétique dans les années 1990, pour y poursuivre son rêve de liberté. Mais il est inculpé à vie pour un crime qu'il n'a peut-être pas commis et se fait emprisonner à Sing Sing. Le film – entre essai, hommage, portrait d'une génération et enquête – est un captivant collage d'impressions de la ville, de conversations téléphoniques passées depuis la prison, d'images d'archives et de souvenirs d'amis de Koka. *America in One Room* est une œuvre libre et parfois énigmatique comme le free jazz, qui raconte le destin d'un homme et les contradictions d'une vie sur laquelle sont venus s'imprimer les changements de son pays d'origine, les illusions de la liberté et la force de l'amour.

Eine Stimme im Radio stellt uns John Coltrane, Bill Evans, Cannonball Adderley und Miles Davis vor: Diese Jazz-Größen entführen uns nach New York mit seinen faszinierenden Bildern von der U-Bahn, Strassen in der Dämmerung und Wolkenkratzern. Es ist auch die Stadt, in der der georgische Architekt Koka Nikoloz Gegechkori in den 1990er-Jahren nach Verlassen der Sowjetunion seine Zelte aufschlägt, um seinem Traum von Freiheit zu folgen. Er wird jedoch zu lebenslanger Haft für ein Verbrechen verurteilt, das er möglicherweise nicht begangen hat, und kommt nach Sing-Sing. Dieser Film zwischen Essai, Hommage, Porträt einer Generation und Ermittlung ist eine fesselnde Collage von Eindrücken der Stadt, Telefongesprächen aus dem Gefängnis, Archivbildern und Erinnerungen von Freunden Kokas. *America in One Room* ist ein freies Werk, zuweilen rätselhaft wie Free Jazz, das vom Schicksal eines Mannes und den Widersprüchen eines Lebens erzählt, in dem die Veränderungen seines Heimatlandes, die Illusionen der Freiheit und die Kraft der Liebe ihre Spuren hinterlassen haben.

A voice on the radio introduces John Coltrane, Bill Evans, Cannonball Adderley and Miles Davis: these giant figures of jazz carry us directly to New York and its fascinating images of the subway, streets at dusk and skyscrapers. This is also the city where the Georgian architect Koka Nikoloz Gegechkori settled in the 1990s, arriving from the Soviet Union to pursue his dream of liberty. But he was sentenced to life for a crime that he may not have committed and imprisoned in Sing Sing. The film – falling somewhere between essay, tribute, portrait of a generation and investigation – is a captivating collage of impressions of the city, telephone conversations made from the prison, archive images and reminiscences from Koka's friends. *America in One Room* is, like free jazz, an open and at times enigmatic work, which recounts the destiny of a man and the contradictions of a life upon which are stamped the changes in his homeland, illusions of liberty and the power of love.

**CONTACT**David Kandelaki  
davidkandelaki@yahoo.com



GIORGI MREVLISHVILI

# ANAREKLI

GEORGIA, GERMANY | 2010 | 11' | GEORGIAN

REFLECTION

Les imposantes cimes enneigées de Svanétie, dont les flancs marquent le début du Grand Caucase dans le nord-ouest de la Géorgie, dominant les gorges profondes et les vallées vertes parsemées de forteresses anciennes et de chevaux sauvages. Dans ce paysage idyllique que l'on croirait presque intouché par l'homme, une fourgonnette remonte les routes sinueuses accessibles uniquement lorsque l'été pointe son nez. Les habitants du village d'Ushguli, à plus de 2000 mètres d'altitude, sont sur le point de vivre un événement spécial: adultes et enfants apprennent l'annonce de la projection d'un film. Les enfants découvrent les vertus de la caméra et tout le monde participe à la mise sur pied de ce cinéma éphémère. Au crépuscule, quand ce public privilégié se retrouve devant l'écran en plein air, la curiosité et l'émerveillement deviennent palpables: les yeux écarquillés et bouche bée, ces spectateurs de tous âges deviennent eux-mêmes les sujets du plus beau film imaginable. C'est un film dans le film que l'on découvre dans *Anarekli*, petite merveille qui met délicatement en image la magie du cinéma et de la vie.

Die imposanten schneebedeckten Gipfel Swanetiens im Nordwesten Georgiens, an denen der Grosse Kaukasus beginnt, erheben sich über tiefen Schluchten und grünen Tälern mit ihren alten Festungen und wilden Pferden. In dieser idyllischen, fast unberührt wirkenden Landschaft fährt ein kleiner Lieferwagen die kurvenreichen Strassen hoch, die nur befahrbar sind, wenn der Sommer bereits vor der Tür steht. Die Bewohner des in über 2000 m Höhe liegenden Dorfs Ushguli erwartet ein besonderes Ereignis: Erwachsene und Kinder erfahren, dass ein Film vorgeführt wird. Die Kinder entdecken den Zauber der Kamera und alle beteiligen sich am Aufbau des vergänglichen Kinos. Wenn das privilegierte Publikum in der Dämmerung vor der Freiluftleinwand zusammenkommt, werden Neugier und Staunen greifbar: Mit aufgerissenen Augen und offenen Mündern werden Alt und Jung selbst zum Thema des schönsten Films, den man sich vorstellen kann. *Anarekli*, ein Film im Film, ist ein kleines Wunderwerk, das den Zauber des Kinos und des Lebens mit Feingefühl in Bildern einfängt.

The imposing snow-covered peaks of Svanetia, whose slopes mark the beginnings of the Greater Caucasus in northwestern Georgia, rise above gorges and valleys dotted with old fortresses and wild horses. In this idyllic landscape that appears almost untouched by man, a small van is climbing the winding roads that are accessible only when summer raises its head. The inhabitants of the village of Ushguli, located at over 2,000 metres, are just about to experience a special event: adults and children learn that a film is to be screened. The children discover the virtues of the camera and everyone participates in setting up this fleeting cinema. As the sun sets and this privileged audience settles before the open-air screen, you can feel the curiosity and sense of wonder: it is these spectators of all ages, wide-eyed and speechless, who become the actual subject of the most beautiful film imaginable. It's a film within a film that we discover in *Anarekli*, a gem that delicately transforms the magic of cinema and life into images.

**PHOTOGRAPHY**

Gika Chelidze, Giorgi Chanturia

**SOUND**

Michael Müller, Björn Wiese, David Khositashvili

**EDITING**

Boris Mnukhin

**MUSIC**

David Khositashvili

**PRODUCTION**

Tanja Cummings, Matthias Aicher (A-Film), Thomas Schmidt

**FILMOGRAPHY**

2013 Kids (sf)  
 2013 The Promenade (sf)  
 2012 Lines (sf)  
 2011 Nowhere and Everywhere (sf)  
 2011 The Remote Valleys of Caucasus (m/f)  
 2010 Reflection (sf)  
 2009 Either/Or (sf)  
 2006 Zurabi (sf)

**CONTACT**

Alexandra Heneka  
 Kurzfilmagentur Hamburg  
 +49 4039106328  
 sales@shortfilm.com

SALOMÉ JASHI

# BAKHMARO

GEORGIA, GERMANY | 2011 | 58' | GEORGIAN

**PHOTOGRAPHY**

Salomé Jashi

**SOUND**

Davit Sikharulidze

**EDITING**

Derek Howard

**PRODUCTION**Heino Deckert  
(Ma.ja.de. Filmproduktion),  
Anna Dziapshipa (Sakdoc Film)**FILMOGRAPHY**2011 A Swim (sf)  
2011 Bakhmaro (mlf)  
2010 The Leader is  
Always Right (mlf)  
2009 Speechless (sf)  
2006 Their Helicopter (sf)

Hôtel de renom à l'ère soviétique, situé dans une province géorgienne, Bakhmaro est devenu un restaurant qui attend des clients qui n'arrivent jamais. Avec ses tables apprêtées, ses murs oranges et verts fluo, ses émissions radio en fond et son personnel qui ne sait plus comment faire passer les heures, le restaurant semble appartenir à une époque lointaine. Une atmosphère mélancolique et suspendue dans le temps se dégage de ce lieu désormais au bord de la faillite: les minutieux plans fixes que la réalisatrice filme font étrangement penser à des tableaux de Hopper, version caucasienne. A côté du restaurant, sont venus s'installer un magasin chinois et quelques machines à sous. Parfois, ces espaces vides se remplissent des réunions d'un parti politique local ou des cours de chant pour enfants en l'honneur de «Mère Géorgie, pays des rêves». Mais comment rêver d'un futur meilleur quand il ne reste plus que la résignation? *Bakhmaro* et ses protagonistes symbolisent un pays entier qui attend de passer à une nouvelle étape de son Histoire.

Bakhmaro, in der Sowjetzeit einst ein renommiertes Hotel, ist heute ein Restaurant, das auf Kunden wartet, die nicht kommen wollen. Mit seinen eingedeckten Tischen, seinen orange und grün leuchtenden Wänden, seinen im Hintergrund laufenden Radiosendungen und seinem Personal, das nicht mehr weiss, wie es die Stunden totschlagen soll, wirkt es wie ein Restaurant aus vergangenen Zeiten. Ein melancholischer Ort, der zwischen den Zeiten gefangen scheint und am Rande des Ruins steht: Die von der Regisseurin gefilmten, akribisch ausgewählten statischen Aufnahmen lassen den Eindruck einer kaukasischen Version der Bilder Hoppers entstehen. Neben dem Restaurant haben ein chinesisches Geschäft und einige Spielautomaten Quartier bezogen. Hin und wieder füllen Versammlungen einer lokalen Partei diese leeren Räume oder es wird Gesangsunterricht für Kinder zu Ehren von «Mutter Georgien, Land der Träume» abgehalten. Aber wie von einer besseren Zukunft träumen, wenn nur noch die Resignation bleibt? *Bakhmaro* und seine Protagonisten stehen stellvertretend für ein ganzes Land, das auf den Beginn eines neuen Kapitels seiner Geschichte wartet.

Located in a Georgian province, The Bakhmaro, which was a renowned hotel during the Soviet era, has become a restaurant waiting for customers who never come. With its dressed tables, fluorescent orange and green walls, radio shows in the background, and staff who no longer know how to pass the time, the restaurant seems to belong to the distant past. A melancholic atmosphere, frozen in time, emanates from this place, now on the verge of bankruptcy: the meticulous static shots that the director films are strangely reminiscent of paintings by Hopper, Caucasian-style. A Chinese shop and a few slot machines have set up next to the restaurant. These empty spaces are at times filled by the meetings of a local political party or by singing lessons for children in honour of "Mother Georgia, country of dreams." But how can one dream of a better future when nothing but resignation remains? *Bakhmaro* and its protagonists symbolise an entire country that is waiting to turn over a new page in History.

**CONTACT**Heino Deckert  
Deckert Distribution  
+49 3412156638  
info@deckert-distribution.com  
deckert-distribution.com



ANA TSIMINTIA

# BIBLIOTEKA

GEORGIA, LITHUANIA | 2014 | 54' | GEORGIAN

Ketino, Zamuli, Nana, Tsiala, Berita et Eliso sont quelques-unes des employées qui travaillent depuis plus de vingt ans dans une bibliothèque de province en Géorgie. La réalisatrice Ana Tsimintia, fille de l'une d'entre elles, les a connues lorsqu'elle avait onze ans. Dans *Biblioteka*, le souvenir de la petite fille vient se juxtaposer aux portraits qu'elle fait aujourd'hui: que sont devenues ces femmes qui ont désormais la cinquantaine et qui ont traversé les changements d'un pays et de sa société? Dans cette bibliothèque vétuste, on découvre leur quotidien fait de discussions, de disputes, de rires, de potins, de repas et de fêtes. Lors de ces moments anodins, souvent drôles ou mélancoliques, s'expriment les différentes personnalités que forme ce groupe de femmes. Parfois elles s'ennuient, font passer le temps qui semble suspendu, en attendant une possible augmentation de salaire ou le début d'une grève. On saisit le désir de rendre hommage à des femmes uniques et fortes pour lesquelles la réalisatrice exprime une véritable tendresse et son respect.

Ketino, Zamuli, Nana, Tsiala, Berita und Eliso arbeiten seit mehr als zwanzig Jahren für eine Bibliothek in der georgischen Provinz. Die Regisseurin Ana Tsimintia, Tochter einer der Angestellten, kennt die Frauen seit ihrem elften Lebensjahr. In *Biblioteka* stehen die Erinnerungen des kleinen Mädchens neben den Porträts, die sie heute zeichnet: Was ist aus diesen Frauen geworden, die inzwischen alle über fünfzig sind und den Wandel eines Landes und einer Gesellschaft miterlebt haben? In der alten Bibliothek entdecken wir einen Alltag, der aus Gesprächen, Streit, Lachen, Tratsch, gemeinsamen Essen und Festen besteht. Gewöhnliche, oft lustige oder melancholische Augenblicke, in denen die unterschiedlichen Persönlichkeiten der Frauen dieser Gruppe zum Vorschein kommen. Manchmal langweilen sie sich, warten, dass die Zeit vergeht, hoffen auf eine mögliche Gehaltserhöhung oder den Beginn eines Streiks. Das Bedürfnis der Regisseurin, einzigartige und starke Frauen zu würdigen, für die sie Zuneigung und Achtung empfindet, ist deutlich spürbar.

Ketino, Zamuli, Nana, Tsiala, Berita and Eliso are some of the female employees who have been working in a provincial library in Georgia for over 20 years. The director Ana Tsimintia, daughter of one of the women, has known them since she was eleven. In *Biblioteka*, the little girl's memories are juxtaposed with the portraits that she makes today: what has become of these women, now in their fifties, who have lived through change in their country and society? In this dilapidated library, we discover their daily life of discussions, arguments, laughter, gossip, meals and parties. The different characters that form this group of women are revealed during these carefree moments, which can often be funny or melancholic. Sometimes bored, they spend time which seems to stand still, awaiting a possible salary raise or the start of a strike. We understand the desire to pay tribute to these strong, unique women for whom the director expresses real tenderness and respect.

**SOUND**  
Sigitas Motoris

**MUSIC**  
Nika Pasuri

**PRODUCTION**  
Mikheil Svanidze (Matchhouse film), Bernardas Andriusis (Anaben films)

**FILMOGRAPHY**  
2014 *Biblioteka* (mlf)  
2012 *The Queue* (sf)

**CONTACT**  
Ana Tsimintia  
Matchhouse film  
+372 58954543  
ana@matchfilm.com

SALOMÉ JASHI

# DADUMEBULEBI

GEORGIA | 2009 | 12' | GEORGIAN

**SPEECHLESS****PHOTOGRAPHY**

Tato Kotetishvili

**SOUND**

Nika Paniashvili

**PRODUCTION**Salomé Jashi (Sakdoc Film),  
Nino Orjonikidze  
(Artefact Production)**FILMOGRAPHY**2011 A Swim (sf)  
2011 Bakhmaro (mlf)  
2010 The Leader is  
Always Right (mlf)  
2009 Speechless (sf)  
2006 Their Helicopter (sf)

En août 2008, la Russie entre en guerre contre la Géorgie. Le conflit entraîne des centaines de morts et l'exil de dizaines de milliers, fuyant la république indépendantiste d'Ossétie du Sud. A l'issue de la guerre, la réalisatrice Salomé Jashi se demande comment montrer la tragédie des familles déchirées par la douleur, des nombreuses personnes déplacées, des soldats contraints à se battre et des enfants qui ne peuvent comprendre cette situation. Elle renonce à la parole pour simplement filmer en plan fixe des personnes ayant vécu la tragédie, pour en faire le portrait. Hommes, femmes, enfants, adolescents, vieillards : sur chaque visage, on lit le poids de la vie. Qu'il soit fixe, baissé, triste, soutenu ou vide, le regard des protagonistes traduit la violence de la douleur et l'incompréhension. Sans aucun voyeurisme ni complaisance, la réalisatrice se place à la juste distance, traduisant ainsi les pensées intimes de chacun avec respect et empathie. Chaque parole serait de trop.

August 2008, der Krieg zwischen Russland und Georgien nimmt seinen Anfang. Der Konflikt fordert Hunderte von Menschenleben und zwingt Tausende, die aus der abtrünnigen Republik Südossetien fliehen, ins Exil. Nach Ende des Krieges fragt sich die Regisseurin Salomé Jashi, wie die Tragödie der vom Schmerz zerrissenen Familien, der zahlreichen umgesiedelten Personen, der zum Kämpfen gezwungenen Soldaten und der Kinder, die diese Situation nicht verstehen können, gezeigt werden kann. Sie verzichtet auf Worte und filmt Personen, die diese Tragödie erlebt haben, in Festeinstellungen, um lediglich ihr Porträt zu zeichnen. Männer, Frauen, Kinder, Jugendliche, alte Menschen: jedem Gesicht ist die Last des Erlebten abzulesen. Alle Blicke – seien sie starrend, gesenkt, traurig, herausfordernd oder leer – eint die Gewalt des Schmerzes und des Unverständnisses. Ohne Voyeurismus oder Schöntuerei findet die Regisseurin den richtigen Abstand und es gelingt ihr, die Gedanken der von ihr gefilmten Menschen mit Achtung und Empathie weiterzugeben. Jedes Wort wäre ein Wort zu viel.

In August 2008, Russia declared war on Georgia. The conflict led to hundreds of deaths and exile for tens of thousands, who fled from the separatist Republic of South Ossetia. At the end of the war, the director Salomé Jashi wondered how to show the tragedy of families torn apart by pain, the many displaced people, the soldiers forced to fight and the children who cannot comprehend this situation. She decided to give up words, to simply film the people who lived through the tragedy using a static shot, in order to make a portrait of them. Men, women, children, teenagers, and old people: the burden of the experience can be read on each face. Whether fixed, lowered, sad, held or empty, the gaze of the protagonists conveys the violence of the pain and incomprehension. Far from any voyeurism or deference, the director takes up the right distance from the people, enabling her to communicate the intimate thoughts of each one with respect and empathy. Each word would be one too many.

**CONTACT**Salomé Jashi  
Sakdoc Film  
+49 15110494540  
salome@sakdoc.ge  
www.sakdoc.ge



SHALVA SHENGLI

# KHELMTSIPE

GEORGIA | 2014 | 53' | GEORGIAN

**THE RULER**

Que faire d'une ancienne statue de Staline placée au centre de Tsromi, petit village géorgien, quand celle-ci fait partie du périmètre attribué au futur couvent? C'est la question à laquelle le film cherche à répondre à travers les avis partagés des villageois: faut-il détruire le monument, le déplacer, le laisser où il est, le cacher ou le restaurer? Chaque point de vue révèle, non sans humour, le lien avec cette figure du passé soviétique d'origine géorgienne. Entre admiration, nostalgie, déception, haine ou acceptation, les considérations des habitants expriment la relation qu'ils entretiennent avec l'histoire du pays, ainsi que le rapport délicat entre religion et pouvoir. Comment peut-on imaginer aujourd'hui que la figure, dont le nom est entre autre associé au combat contre la religion, puisse trouver un abri auprès de l'église? Cette situation paradoxale est aussi le reflet naturel du conflit idéologique de la Géorgie contemporaine, tiraillée entre le passé et le présent et parfois témoin du destin irrésolu de certains symboles de l'histoire.

Was tun mit der alten Statue Stalins im Zentrum von Tsromi, einem kleinen Dorf in Georgien, wenn sich diese ausgerechnet auf dem Gebiet befindet, das dem zukünftigen Kloster zugeteilt wurde? Auf diese Frage sucht der Film anhand der geteilten Meinungen der Dorfbewohner eine Antwort: Soll das Denkmal zerstört, umgesetzt oder an seinem Platz behalten werden, soll es versteckt oder restauriert werden? Jeder Standpunkt offenbart uns – oft mit einem Schuss Humor – die Beziehung zu dieser aus Georgien stammenden Figur der sowjetischen Vergangenheit. Zwischen Bewunderung, Nostalgie, Enttäuschung, Hass oder Akzeptanz drücken die Erwägungen der Bewohner die Beziehung aus, die sie zur Geschichte des Landes haben, zeigen aber auch das empfindliche Verhältnis zwischen Religion und Macht. Wie sollte diese Figur, die unter anderem ein Symbol der Bekämpfung der Religion ist, ausgerechnet unter dem Schutz einer Kirche stehen? Diese paradoxale Situation spiegelt nicht zuletzt den ideologischen Konflikt des heutigen Georgiens wider, das zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart zerrissen und nicht selten Zeuge des noch offenen Schicksals bestimmter Symbole der Geschichte ist.

What should be done with an old statue of Stalin placed in the centre of Tsromi, a small Georgian village, when it stands in part of the area allocated to a planned convent? This is the question that the film tries to answer through the villagers' differing opinions: should the monument be destroyed, moved, left where it is, hidden or restored? Each point of view reveals, not without humour, the link with this Georgian born figure from the Soviet past. Between admiration, nostalgia, disappointment, hatred or acceptance, the inhabitants' considerations express the relations that they maintain with the country's history, as well as the fragile relationship between religion and power. How can we imagine today that the figure, whose name is associated among other things with the combat against religion, could find refuge with the church? This paradoxical situation also naturally reflects the ideological conflict in contemporary Georgia, torn in two between the past and the present and, at times, witness to the unresolved destiny of certain symbols of history.

**PHOTOGRAPHY**  
Giorgi Sigua

**SOUND**  
Paata Godziashvili

**EDITING**  
Beka Gersamia

**MUSIC**  
Zurab Javakhia

**PRODUCTION**  
Nino Chutkerashvili (Georgian Public Broadcaster)

**FILMOGRAPHY**  
2014 The Ruler (mlf)  
2013 The Ballet in Georgia  
2008 Unknown soldiers (mlf)

**CONTACT**  
Nino Chutkerashvili  
GPB  
+995 577400675  
nchutkera@gmail.com  
www.1tv.ge

VANO ARSENISHVILI, NINO ORJONIKIDZE

# KHIDI

GEORGIA | 2005 | 35' | GEORGIAN

## THE BRIDGE



### PHOTOGRAPHY

Alexander Kvatashidze

### PRODUCTION

Nino Orjonikidze

### FILMOGRAPHY

**Vano Arsenishvili**

2012 English teacher (m/f)

2009 Altzaney (sf)

2005 The Bridge (m/f)

2004 Asylanten (m/f)

**Nino Orjonikidze**

2012 English teacher (m/f)

2009 Altzaney (sf)

2005 The Bridge (m/f)

2004 Asylanten (m/f)

Les deux kilomètres sur lesquels s'étend le pont d'Enguri, reliant la Géorgie à la République auto-proclamée d'Abkhazie, forment une zone tampon qui sépare les vies de centaines de déplacés. Les gens traversent au quotidien et à leurs propres risques ce fragile trait d'union pour rejoindre des membres de leur famille restés de l'autre côté ou pour leur livrer de la marchandise. Tourné un 31 décembre, le film montre un incessant va-et-vient sur cette surface circonscrite qui, derrière ses allures ordinaires, constitue un monde à part: le pont n'est ici qu'une vaine tentative de faire tenir ensemble deux réalités cruellement séparées. L'absurdité se cache derrière la banalité: les passant se croisent, discutent, se souhaitent la bonne année, transportent du matériel, font livrer des messages par des passeurs. On croirait presque observer la rue centrale d'une ville, animée par ses nombreux habitants. Chaque jour, plus de 2000 personnes traversent ce pont qui rappelle constamment le difficile destin des exilés marqués par l'histoire d'un conflit.

Die zwei Kilometer lange Enguri-Brücke, die Georgien mit der selbst ausgerufenen Republik Abchasien verbindet, bildet eine Pufferzone, die Hunderte Umsiedler von ihrem früheren Leben trennt. Täglich durchqueren Menschen dieses fragile Bindeglied auf ihr eigenes Risiko, um Familienmitglieder auf der anderen Seite zu besuchen oder ihnen Waren zu bringen. Dieser an einem 31. Dezember gedrehte Film zeigt ein stetiges Kommen und Gehen auf dieser klar umgrenzten Fläche, die hinter dem Anschein der Normalität eine eigene Welt bildet: Die Brücke ist nur ein vergeblicher Versuch, zwei grausam voneinander getrennte Wirklichkeiten zusammenzuhalten. Die Banalität verbirgt das Absurde: Die Passanten begegnen und unterhalten sich, wünschen sich ein gutes Jahr, transportieren Material, lassen von Schleusern Nachrichten überbringen. Fast erinnert das Bild an die geschäftige Hauptstrasse einer Stadt. Diese Brücke, die tagtäglich von mehr als 2000 Menschen überquert wird, ruft ununterbrochen das schwierige, von der Geschichte eines Konflikts geprägte Schicksal der Exilanten in Erinnerung.

The two kilometres spanning the Inguri Bridge, which connects Georgia to the self-proclaimed Republic of Abkhazia, form a buffer zone that separates hundreds of displaced lives. At their own risk, people cross this fragile link daily, to join family members who have stayed on the other side or to deliver goods. Shot on New Year's Eve, the film shows the incessant comings-and-goings of this confined surface, which, behind its regular appearance, constitutes another world: here, the bridge is merely a vain attempt to hold together two cruelly separated realities. Banality conceals the absurdity: passers-by meet, talk, wish each other a Happy New Year, transport equipment, send messages via runners. It is almost like watching a town high street, bustling with its many inhabitants. Every day, over 2,000 people cross this bridge, which is a constant reminder of the difficult destiny of the exiles marked by the history of a conflict.

### CONTACT

Nino Orjonikidze  
Artefact Production  
nino@artefact.ge





ZURAB INASHVILI

# LET YOU ALWAYS SING, MOTHER!

GEORGIA | 2008 | 75' | GEORGIAN

La caméra de Zurab Inashvili nous emmène en voyage à travers les zones rurales de la Géorgie à la rencontre des femmes du pays. Grâce à des entretiens, le spectateur découvre les souvenirs d'une jeunesse lointaine, marquée par les mariages arrangés, le dévouement à la famille, les divorces, le deuil. La vie, avec ses joies et ses malheurs, s'inscrit sur le visage de ces femmes, par des rides qui traduisent la force qui les accompagne: elles incarnent, chacune à sa manière, le courage, la fierté, la soif de vie, la détermination et la patience. Car on comprend que ces épouses, mères et grand-mères sont les piliers de la famille et la force du pays. La sagesse et la spontanéité que l'on retrouve dans leurs récits mettent en lumière non seulement leur relation à la vie et aux traditions mais aussi le rapport aux hommes et le rôle central que ces femmes occupent en Géorgie. En toute simplicité, souvent empreint de légèreté, le film parvient à dresser le portrait de l'insoupçonnée face féminine d'un pays.

Die Kamera Zurab Inashvilis nimmt uns mit auf eine Reise zu den Frauen der ländlichen Gebiete Georgiens. Anhand von Gesprächen entdeckt der Zuschauer die Erinnerungen an eine ferne Jugend, geprägt von arrangierten Ehen, der Aufopferung für die Familie, Scheidungen, Trauer. Das Leben mit seinen Freuden und seinem Leid ist diesen Frauen mit Falten, die auch ihre Stärke widerspiegeln, ins Gesicht geschrieben: Jede dieser Frauen verkörpert auf ihre Weise Mut, Stolz, Lebenshunger, Entschlossenheit und Geduld. Und man versteht, dass die Ehefrauen, Mütter und Grossmütter die Pfeiler der Familie und die Stärke des Landes sind. Die Weisheit und die Spontaneität, von denen ihre Erzählungen durchdrungen sind, zeugen von ihrer Beziehung zum Leben, zu den Traditionen und zu den Männern sowie von der zentralen Rolle, die Frauen in Georgien spielen. In aller Schlichtheit und oft mit erfrischender Leichtigkeit gelingt es dem Film, das Porträt der ungeahnten weiblichen Seite des Landes zu zeichnen.

Zurab Inashvili's camera takes us on a trip through rural areas of Georgia to meet the country's women. Through these interviews, the spectator discovers the memories of a distant youth, marked by arranged marriages, devotion to family, divorces, and mourning. Life, with its joys and misfortunes, is written on the face of these women, in the wrinkles that express the strength that accompanies them: they each embody courage, pride, a thirst for life, determination and patience in their own way. For we understand that these wives, mothers and grandmothers are the foundations of the family and the strength of the country. The wisdom and spontaneity that we discover in their stories highlight not only their relations with life and tradition but also their relationship with men and the central role that these women hold in Georgia. In a simple manner, with frequent touches of frivolity, the film successfully draws a portrait of the country's unexpected feminine side.

**PHOTOGRAPHY**  
Zurab Inashvili

**EDITING**  
Giorgi Gabunia

**PRODUCTION**  
Rusudan Pkhakadze

**FILMOGRAPHY**  
2012 Men From Georgia (m/f)  
2011 Generation of Tomorrow (m/f)  
2008 Let You Always Sing, Mother!  
2002 Georgians in The Mariinsky Theatre (m/f)  
2002 Farewell to Don Quixote  
1989 Maisis tovli  
1982 Nu moitskent shemodgomisas (sf)

TINATIN GURCHIANI

# MANQANA, ROMELIC KVELAFERS GAAQROBS

GEORGIA, GERMANY | 2012 | 97' | GEORGIAN

**THE MACHINE WHICH MAKES EVERYTHING DISAPPEAR****PHOTOGRAPHY**

Andreas Bergmann

**SOUND**

Michał Krajczok

**EDITING**

Nari Kim

**MUSIC**Mahan Mobashery,  
Marian Mentrup**PRODUCTION**

Tamar Gurchiani (TTFilm)

**FILMOGRAPHY**

2012 The Machine Which Makes  
Everything Disappear  
2011 Sxvagan – Away  
2007 Time of Souls (mlf)  
2006 Frauenbilder (sf)  
2005 Killer (mlf)  
2004 Moment (sf)  
2003 Sunday in Berlin (sf)

Lors d'un casting organisé pour trouver les protagonistes de son prochain film, Tinatin Gurchiani rencontre de nombreux candidats – hommes, femmes, enfants, adolescents, adultes – à travers le pays. «Quel est ton plus grand rêve?» demande la voix hors-champ aux aspirants comédiens face à la caméra. Les réponses sont sincères, spontanées, intimes, parfois gênées ou excessives. On rencontre une multitude de personnages qui incarnent les différentes facettes de la réalité géorgienne d'aujourd'hui: un enfant travailleur dans les champs, une jeune femme quelques heures avant son mariage, un joueur de poker professionnel, une fille éternellement fatiguée, un homme qui rêve d'aller à Hollywood... Des histoires drôles, tragiques, simples ou exceptionnelles qui appartiennent toutes au grand théâtre de la vie. Chaque personnage ouvre les portes de son jardin secret pour partager ses rêves, envies ou résolutions par d'inattendus chassés-croisés entre le cinéma et la vie. En brouillant les pistes entre le réel et la fiction ce film devient un voyage en forme de trompe l'œil.

Bei einem Casting für seinen nächsten Film begegnet Tinatin Gurchiani im ganzen Land Männern, Frauen, Kindern, Jugendlichen und Erwachsenen. «Was ist Dein grösster Traum?», werden die in die Kamera blickenden Kandidaten von der Off-Stimme gefragt. Die Antworten sind ehrlich, spontan, intim, manchmal verlegen oder exzessiv. Diese Vielzahl unterschiedlicher Persönlichkeiten verkörpert die zahlreichen Facetten der aktuellen Realität Georgiens: ein Kind, das auf dem Feld als Arbeiter tätig ist, eine junge Frau wenige Stunden vor ihrer Hochzeit, ein professioneller Pokerspieler, ein ständig müdes Mädchen, ein Mann, der davon träumt, nach Hollywood zu gehen... Lustige, traurige, einfache oder einzigartige Geschichten, die alle ein Teil des grossen Theaters des Lebens sind. Sie alle öffnen die Tür zu ihrem Innersten und tragen durch das Teilen ihrer Träume, Wünsche oder Vorschläge zur Entstehung eines unerwarteten Hin und Her zwischen Kino und Leben bei. Die Grenzen zwischen Realität und Fiktion verschwimmen in einem Film, der zu einer Reise wird, die die Züge einer optischen Täuschung annimmt.

During auditions organised to find the protagonists for her next film, Tinatin Gurchiani met many candidates – men, women, children, adolescents, adults – around the country. “What is your greatest dream?” the off-camera voice asks the aspiring actors in front of the camera. The answers are sincere, spontaneous, intimate, sometimes embarrassed or excessive. We meet a multitude of characters who embody the different facets of Georgian life today: a child working in the fields, a young woman some hours before her wedding, a professional poker player, an eternally tired girl, a man who dreams of going to Hollywood... Funny, tragic, simple and exceptional stories that all belong to the great theatre of life. Each character opens the doors of their secret garden to share their dreams, desires or resolutions through unexpected toing and froing between film and life. By blurring the boundaries between fact and fiction, this film becomes a journey in the guise of an optical illusion.

**CONTACT**

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

**JASMIN BASIC**



DAVIT (DATO) JANELIDZE

# MEIDANI, SAMKHAROS CHIPY

GEORGIA | 2005 | 52' | GEORGIAN  
MEIDAN, NAVE OF THE WORLD

Dans le dédale des ruelles du vieux Tbilissi, on découvre Meidan : un petit quartier au cœur de la ville où cohabitent depuis plusieurs siècles des gens de cultures et de religions différentes. Venus d'Arménie, d'Azerbaïdjan, du Kurdistan, d'Abkhazie, de Russie ou de Turquie, les habitants dessinent une mosaïque unique qui montre la diversité et la richesse de la réalité caucasienne. Au fil des rencontres fortuites avec le voisinage, le spectateur glisse lentement vers le centre du théâtre de la vie : chaque personnage, comme sorti d'un roman, nous ouvre les portes de sa culture. Entre un mariage arménien et la célébration des Pâques orthodoxes, en passant par les massages dans les bains turcs ou le repas de Shabbat, le film nous offre un aperçu inédit du tissu social de la région. Le patchwork de tapis posé dans une rue devient une métaphore des différentes origines qui coexistent dans ce microcosme coloré. *Meidan – Nave of the World* est un portrait du Caucase mais aussi un hommage plein d'amour à Tbilissi.

Im Gassengewirr der Altstadt von Tiflis entdecken wir Meidan: Ein kleines Quartier im Herzen der Stadt, wo seit Jahrhunderten Menschen unterschiedlicher Kulturen und Religionen Seite an Seite wohnen. Die aus Armenien, Aserbaidschan, Kurdistan, Abchasien, Russland oder der Türkei zugewanderten Bewohner bilden ein einzigartiges Mosaik, das die Vielfalt und den Reichtum der kaukasischen Realität sichtbar macht. Im Verlauf zufälliger Begegnungen mit den Nachbarn gleitet der Zuschauer langsam auf den Mittelpunkt des Theaters des Lebens zu: Figuren, die geradewegs einem Roman entstiegen zu sein scheinen, öffnen uns die Türen zu ihrer Kultur. Zwischen einer armenischen Hochzeit und einem orthodoxen Osterfest bis hin zu Massagen in türkischen Dampfbädern und der Mahlzeit am Sabbat bietet uns der Film ungewöhnliche Einblicke in das soziale Gefüge der Region. Das Patchwork von Teppichen, die in einer Straße ausgelegt sind, wird zur Metapher für die vielen kulturellen Ursprünge, die in diesem farbenfrohen Mikrokosmos koexistieren. *Meidan – Nave of the World* ist ein Porträt des Kaukasus, vor allem aber eine liebevolle Hommage an Tiflis.

In the labyrinthine lanes of Tbilisi's old town, we discover Meidan, a small district in the heart of the city in which people from different cultures and religions have co-existed for several centuries. From Armenia, Azerbaijan, Kurdistan, Abkhazia, Russia or Turkey, the inhabitants sketch out a unique mosaic demonstrating the diversity and wealth of the Caucasian reality. Over the course of fortuitous encounters with the neighbours, the spectator slides slowly towards the centre of the theatre of life: each character, as if stepping from the pages of a novel, opens the doors of their culture to us. From an Armenian wedding, to the celebration of Orthodox Easter, to massages in Turkish baths, to the meal of the Sabbath, the film offers us an original insight into the region's social fabric. The patchwork of carpets set down on a street becomes a metaphor for the different origins that co-exist in this colourful microcosm. *Meidan – Nave of the World* is a portrait of the Caucasus but also a loving tribute to Tbilisi.

**PHOTOGRAPHY**  
Giorgi Gersamia

**MUSIC**  
Giorgi Tsintsadze

**PRODUCTION**  
Pieter Jan Smit (PS Pictures)

**FILMOGRAPHY**  
2010 Jacko's Lodgers  
2005 Meidan, Nave of the World (mif)  
2003 Taste of Dust  
1993 The Castle  
1990 Lodgers  
1987 Fire Flies

**CONTACT**  
Pieter Jan Smit  
PS Pictures  
+31 626356658  
pieterjansmit@chello.nl

NANA JANELIDZE

# NETAVI IQ TEATRI ARIS

GEORGIA | 2011 | 55' | GEORGIAN

**WILL THERE BE A THEATRE UP THERE?****SOUND**

Patta Godziashvili

**EDITING**

Niko Tarielashvili

**MUSIC**

Mischa Mdinardze

**PRODUCTION**

Nana Janelidze (N&amp;N)

**FILMOGRAPHY**

- 2011 Will there be a theatre up There?! (sf)
- 2010 The Knights of Georgian Chant
- 2005 Christmas Gift (sf)
- 2003 Imagery of Dry Bridge
- 2002 Tengiz Abuladze – The Tree of Desire
- 1998 Georgia in the Raindrop
- 1994 Lullaby (sf)
- 1985 Family (sf)
- 1978 A Big Boy and a Little Boy (sf)

**CONTACT**

Nana Janelidze  
 +(995) 599576406  
 janelidzenaniko@gmail.com  
 www.nana-janelidze.ge



Avec son allure et son charisme hors-pair, Kahki Kavsadze, l'un des plus importants comédiens géorgiens, devient un guide d'exception à travers l'histoire de sa célèbre famille d'artistes. Ici, le défi premier qu'il relève est de ne pas être exclusivement un acteur, mais également lui-même. En jonglant habilement entre fiction et réalité, Kavsadze déambule au milieu des décors de cinéma pour retracer le parcours des membres de sa famille, venus d'ex-Union soviétique et emprisonnés dans les camps de concentration allemands et russes. Grâce aux images d'archives et aux scènes reconstituées, on évoque la Deuxième Guerre Mondiale et ses moments douloureux, tant sur le plan historique que personnel. Il en résulte une œuvre hybride où le théâtre se mélange au cinéma mais surtout à la vie : on y retrouve une dimension fellinienne qui transforme le geste artistique en récit universel. Car l'histoire personnelle que l'on découvre est également le reflet de l'Histoire d'un pays.

Kahki Kavsadze, der mit seinem Auftreten und seinem einzigartigen Charisma zu den bedeutendsten georgischen Schauspielern zählt, führt durch die Geschichte seiner berühmten Künstlerfamilie. Seine grösste Herausforderung besteht darin, nicht ausschliesslich Schauspieler, sondern auch er selbst zu sein. Kavsadze spielt geschickt mit Fiktion und Realität und wandelt durch Filmkulissen, um den Werdegang von Mitgliedern seiner Familie nachzuzeichnen, die aus der ehemaligen Sowjetunion kamen und in deutschen und russischen Konzentrationslagern eingesperrt wurden. Archibilder und nachgestellte Szenen holen den Zweiten Weltkrieg und seine sowohl auf geschichtlicher als auch persönlicher Ebene schmerzhaften Momente zurück. Das aus diesem Ansatz entstehende hybride Werk vermischt Theater mit Kino und dem Leben und es entsteht eine Dimension, die auch bei Fellini zu finden ist: die Umwandlung der künstlerischen Geste in eine universelle Erzählung. Denn in der hier gezeigten persönlichen Geschichte spiegelt sich die Geschichte eines ganzen Landes wider.

With his peerless allure and charisma, Kahki Kavsadze, one of Georgia's greatest actors, becomes an exceptional guide through the history of his famous family of artists. The first challenge he faces here is not to be just an actor but to be himself. By skilfully juggling fiction and reality, Kavsadze meanders through film sets to retrace the paths of the members of his family, arriving from the former Soviet Union and imprisoned in German and Russian concentration camps. Thanks to archive images and reconstructed scenes, we evoke the Second World War and its painful moments, on both historical and personal levels. The result is a hybrid work in which theatre is mixed with film but above all with life: here, we see a Felliniesque dimension, which transforms the artistic gesture into a universal tale. For the personal history that we discover also reflects the history of a country.



SOPHIA TABATADZE

# PIRIMZE

GEORGIA, GERMANY | 2015 | 40' | ENGLISH, GEORGIAN  
WORLD PREMIÈRE

Une voix robotisée nous présente le Pirimze Plaza, un centre d'affaires en plein cœur de Tbilissi, promesse d'un avenir prospère et sécurisé. On visite les vastes locaux de l'immeuble : tout est neuf mais inexorablement vide, comme la vision d'un futur qui n'advient pas. Retour en images à l'ancien Pirimze, un immeuble sur six étages et une institution connue dans toute la ville, construit dans la Géorgie soviétique des années 1970, accueillant de nombreuses boutiques d'artisan et des prestataires de service. On pouvait y faire réparer à peu près tout : habits, montres, téléviseurs, parapluies, chaussures, boutons, radios, lampes, ciseaux... Après l'effondrement de l'URSS, le centre fait faillite et est vendu par l'Etat, marquant la fin d'une époque et le début du rêve capitaliste. Mais l'âme de Pirimze survit et se multiplie en divers petits ateliers disséminés dans le quartier, véritables cavernes d'Ali Baba, où l'on continue à réparer des semelles ou recoudre des chemises. Observation précise et ironique des changements d'une société à travers l'histoire d'un endroit unique et fascinant.

Eine Roboterstimme präsentiert uns das Pirimze Plaza, ein Business-Center im Zentrum von Tiflis, ein Versprechen einer Zukunft in Wohlstand und Sicherheit. Wir besichtigen die weitläufigen Räumlichkeiten des Gebäudes: Alles ist neu und erbarmungslos leer, wie die Vision einer Zukunft, die nicht eintreffen möchte. Bilder holen das alte Pirimze zurück, ein sechsstöckiges Gebäude und eine stadtbekanntes Institution, die im sowjetischen Georgien der 1970er-Jahre errichtet wurde und die Geschäfte zahlreicher Handwerker und Dienstleister beherbergte. Man konnte dort so gut wie alles reparieren lassen: Kleidung, Uhren, Fernseher, Regenschirme, Schuhe, Knöpfe, Radios, Lampen, Scheren... Nach dem Zusammenbruch der UdSSR ging das Zentrum bankrott, der anschließende Verkauf an den Staat war das Ende einer Epoche und der Beginn des Kapitalismus. Aber die Seele von Pirimze überlebte und wurde zu einer Vielzahl kleiner Werkstätten im Quartier, wo weiterhin Schuhsohlen repariert und Hemden ausgebessert werden. Eine präzise und ironische Beobachtung der Veränderungen einer Gesellschaft anhand der Geschichte eines einzigartigen und faszinierenden Orts.

A robotic voice introduces us to the Pirimze Plaza, a business centre in the very heart of Tbilisi that holds the promise of a prosperous and secured future. We visit the building's huge premises: everything is new but inexorably empty, like the vision of a future that will never be. We go back to images of the former Pirimze, a six-floor block and an institution known throughout the city, built in the Soviet Georgia of the 1970s, home to many stores for tradesmen and service providers. You could have just about anything repaired there: clothes, watches, TVs, umbrellas, shoes, buttons, radios, lamps, scissors, etc. After the collapse of the USSR, the centre went bankrupt and was sold by the State, marking the end of an era and the beginning of the capitalist dream. But the soul of the Pirimze lives on and is multiplying in various small workshops spread around the district, real treasure troves where one continues to repair soles or sew shirts. An accurate and ironic observation of a changing society through the history of a unique and fascinating place.

## PHOTOGRAPHY

Lilli Kuschel, Tato Kotetishvili

## SOUND

Mikko Gaestel

## EDITING

Mikko Gaestel

## PRODUCTION

Sophia Tabatadze (GeoAIR)

## FILMOGRAPHY

2015 Pirimze (m/f)  
2011 Gulo (sf)

## CONTACT

Sophia Tabatadze  
GeoAIR  
+49 1637949074  
stabatadze@yahoo.com  
www.geoair.blogspot.com

TAMUNA JALAGHANIA-BRISSON, VALÉRIE LÉON

# TSKHOVREBA TRANSITI

GEORGIA, FRANCE | 2010 | 33' | GEORGIAN, RUSSIAN, FRENCH  
LIVES IN TRANSIT



## PHOTOGRAPHY

Giorgi Beridze

## SOUND

Niko Tarielashvili

## EDITING

Niko Tarielashvili

## MUSIC

Dato Khositashvili

## PRODUCTION

Valérie Léon,  
Tamuna Jalaghania-Brisson

## FILMOGRAPHY

Tamuna Jalaghania-Brisson  
2010 Lives in Transit (mlf)

## Valérie Léon

2010 Lives in Transit (mlf)

Après avoir survolé la mer, la caméra plonge en apnée dans un vaste immeuble délabré pour explorer les longs couloirs et les cages d'escaliers. Sous son allure de paquebot à la dérive, l'édifice en béton et ses petits logements accueillent de nombreuses familles ayant fui, en 1992, la guerre d'Abkhazie, un pays situé au bord de la mer Noire. Depuis, tout s'inscrit entre ces murs : les souvenirs d'un pays abandonné, la douleur du conflit, la nostalgie des êtres chers, l'espoir d'une nouvelle vie. Entre albums de famille, récits d'un passé heureux, échanges du quotidien, les habitants de ce non-lieu semblent se trouver dans une attente éternelle pour sortir d'une situation devenue permanente. Chaque appartement raconte une histoire, inévitablement marquée par les traumatismes de la guerre : les naufragés de ce monde souterrain gardent dans leur esprit le souvenir du pays perdu mais aussi le désir d'en trouver un autre. Dépassant le simple portrait de réfugiés, le film montre des vies suspendues entre un avant et un après.

Nach einem Flug über das Meer taucht die Kamera atemlos in ein grosses, heruntergekommenes Gebäude und erkundet lange Gänge und Treppenhäuser. In den kleinen Wohnungen des Betonklotzes, der an einen Dampfer erinnert, leben zahlreiche Familien, die 1992 vor dem Krieg in Abchasien – einem kleinen Land am Schwarzen Meer, geflohen sind. Seitdem ist alles in diesen Mauern enthalten: die Erinnerungen an ein aufgegebenes Land, der Schmerz des Konflikts, die Nostalgie der Angehörigen, die Hoffnung auf ein neues Leben. Zwischen Familienalben, Erzählungen von einer glücklichen Vergangenheit und dem alltäglichen Austausch scheinen die Bewohner dieses Un-Ortes in einem ewigen Warten auf das Verlassen einer vorübergehenden Situation zu verharren, die dauerhaft geworden ist. Jede Wohnung erzählt eine Geschichte, die unweigerlich die Spuren der Traumata des Krieges trägt: Die in dieser Unterwelt Gestrandeten behalten in ihrem Geist die Erinnerung an ein verlorenes Land, gleichzeitig aber auch den Wunsch, ein neues Land zu finden. Der Film geht über den reinen Flüchtlingsfilm hinaus und zeigt Menschen im Schwebzustand zwischen einem Davor und einem Danach.

After having flown over the sea, the camera dives breathlessly into a huge, dilapidated block of flats and explores its long corridors and stairwells. Looking like an ocean liner adrift, the concrete building and its small lodgings are home to the many families having fled the war in Abkhazia – a country on the Black Sea, in 1992. Since then everything is found between these walls: memories of a country left behind, the pain of the conflict, nostalgia for loved ones and the hope of a new life. Between family albums, stories of a happy past and daily conversations, the inhabitants of this non-place seem to be eternally waiting to escape a temporary situation that has now become permanent. Each flat tells a story, inevitably marked by the traumas of the war: the minds of the shipwrecked of this underground world cling to memories of a lost country yet turn to the desire to find another one. More than a simple portrait of refugees, the film shows lives suspended between a before and an after.

## CONTACT

Tamuna Jalaghania-Brisson  
+995 599799001  
tamunabrisson@gmail.com



NINO KIRTADZÉ

# UN DRAGON DANS LES EAUX PURES DU CAUCASE

GEORGIA, FRANCE | 2005 | 90' | GEORGIAN, ENGLISH  
THE PIPELINE NEXT DOOR

La vallée de Borjomi est réputée dans tout le Caucase pour son eau de source. Un projet d'envergure y prévoit la construction imminente d'un énorme oléoduc reliant la Mer Caspienne à la Méditerranée: le pouvoir du pétrole met en péril l'équilibre de cette paisible région et risque de changer radicalement la vie des villageois. Moyennant une compensation, on propose aux habitants de céder leurs terres au nom du progrès et du capital. Mais les villageois ne sont pas prêts à s'incliner: Nino Kirtadzé juxtapose brillamment les points de vue des camps opposés où, tel David contre Goliath, les valeurs traditionnelles d'une petite communauté défient le pouvoir d'une multinationale du pétrole ainsi que du gouvernement. En observant les réactions et les stratégies de chacun, la réalisatrice plonge le spectateur dans le débat entre les parties: le discours politique et économique mené avec les outils scientifiques modernes s'oppose au raisonnement lucide et pertinent d'une communauté qui se sent menacée par des intérêts qui ne lui appartiennent pas.

Das Bordschomi-Tal ist im ganzen Kaukasus für sein Quellwasser bekannt. Ein gross angelegtes Projekt sieht dort den baldigen Bau einer Pipeline vor, die das Kaspische Meer mit dem Mittelmeer verbindet: Die Macht des Erdöls gefährdet das Gleichgewicht dieser friedlichen Region und droht, einen massiven Wandel in das Leben der Dorfbewohner zu bringen. Den Anwohnern wird gegen eine Entschädigung angeboten, ihr Land im Namen des Fortschritts und des Kapitals abzutreten. Doch die Dorfbewohner sind nicht bereit, sich dem zu beugen: Nino Kirtadzé vollbringt eine glänzende Nebeneinanderstellung der Standpunkte der beiden Lager, wo wie beim Kampf von David gegen Goliath die traditionellen Werte einer kleinen Gemeinde einen mächtigen Erdölriesen und die Regierung herausfordern. Die Regisseurin beobachtet die Reaktionen und Strategien der verschiedenen Beteiligten und zieht den Zuschauer in die zwischen den Parteien laufende Debatte: Den auf wissenschaftliche Argumente gestützten politischen und wirtschaftlichen Reden stehen die klarsichtigen Argumentationen einer Gemeinde gegenüber, die sich von Interessen bedroht sieht, die nicht die ihrigen sind.

The Borjomi Valley is renowned all over the Caucasus for its mineral water. A major project provides for the imminent construction of an enormous pipeline there, connecting the Caspian Sea to the Mediterranean: the power of oil is jeopardising the balance of this peaceful region and is likely to radically change life for the villagers. In exchange for compensation, the inhabitants have been asked to give up their lands in the name of progress and profit. But the villagers are not prepared to yield: Nino Kirtadzé brilliantly juxtaposes the points of view of the opposing parties which, like David against Goliath, see the traditional values of a small community defying the power of an oil multinational as well as the government. By observing everyone's reactions and strategies, the director plunges the spectator into the debate between the parties: the political and economic discourse conducted with modern scientific tools opposes the perceptive and pertinent reasoning of a community that feels threatened by interests that do not belong to them.

**PHOTOGRAPHY**  
Jacek Petrycki

**SOUND**  
Patrick Boland

**EDITING**  
Isabel Lorente

**PRODUCTION**  
Dominique Tibi  
(Roche Productions)

**FILMOGRAPHY**  
2014 Don't Breathe  
2010 Desperately Seeking Europe (mif)  
2009 Something About Georgia  
2007 Durakovo – Village of Fools  
2005 The Pipeline Next Door  
2003 Tell My Friends that I'm Feat  
2001 Chechen Lullaby (mif)  
1999 The Three lives of d'Edouard Chevardnadze (mif)

**CONTACT**  
Isabel Marrache  
Roche Productions  
imarrache@rocheproductions.com

**L'ASSOCIATION DOC ALLIANCE REGROUPE SEPT FESTIVALS CLÉS DE CINÉMA DOCUMENTAIRE EN EUROPE – CPH:DOX (COPENHAGUE), DOCLISBOA (LISBONNE), DOK LEIPZIG, FID MARSEILLE, JIHLAVA IDFF, PLANETE DOC FILM FESTIVAL (VARSOVIE) ET VISIONS DU RÉEL. ELLE A POUR OBJECTIF DE SOUTENIR LES RÉALISATEURS ET PRODUCTEURS DANS LA DIFFUSION DE LEURS ŒUVRES AUPRÈS DU PUBLIC: SUR LE WEB, AVEC PRÈS DE 800 TITRES EN STREAMING SUR WWW.DAFILMS.COM, ET AVEC UNE SÉLECTION DE FILMS DE JEUNES AUTEURS EUROPÉENS, CHOISIS PAR LES MEMBRES DE DOC ALLIANCE PARMIS LES MEILLEURES PRODUCTIONS DOCUMENTAIRES DE L'ANNÉE. CES FILMS VOYAGENT D'UN FESTIVAL À L'AUTRE AVANT L'ATTRIBUTION D'UN PRIX PAR UN JURY DE CRITIQUES. VISIONS DU RÉEL EN PRÉSENTE TROIS DANS SA SECTION DOC ALLIANCE SELECTION ET UN DANS SA SECTION GRAND ANGLE.**

**DIE VEREINIGUNG DOC ALLIANCE UMFASST SIEBEN BEDEUTENDE DOKUMENTARFILM-FESTIVALS IN EUROPA – CPH:DOX (KOPENHAGEN), DOCLISBOA (LISSABON), DOK LEIPZIG, FID MARSEILLE, JIHLAVA IDFF, PLANETE DOC FILM FESTIVAL (WARSCHAU) UND VISIONS DU RÉEL. DAS ZIEL IST DIE UNTERSTÜTZUNG DER REGISSEURE UND PRODUZENTEN BEI DER VERMITTLUNG DER WERKE GEGENÜBER DEM PUBLIKUM – NAHEZU 800 TITEL SIND IM INTERNET UNTER WWW.DAFILMS.COM VERFÜGBAR – UND MIT EINER AUSWAHL VON FILMEN JUNGER EUROPÄISCHER AUTOREN, DIE DIE MITGLIEDER VON DOC ALLIANCE AUS DEN BESTEN DOKU-PRODUKTIONEN DES JAHRES AUSGEWÄHLT HAT. DIESE FILME DURCHLAUFEN VOR ERHALT EINES PREISES DURCH EINE JURY AUS KRITIKERN DIE UNTERSCHIEDLICHEN FESTIVALS. VISIONS DU RÉEL ZEIGT DREI DIESER DOKUMENTARFILME IN DER SEKTION DOC ALLIANCE SELECTION UND EINEN IN DER SEKTION GRAND ANGLE.**

**THE ASSOCIATION DOC ALLIANCE BRINGS TOGETHER SEVEN KEY DOCUMENTARY FILM FESTIVALS IN EUROPE – CPH:DOX (COPENHAGEN), DOCLISBOA (LISBON), DOK LEIPZIG, FID MARSEILLES, JIHLAVA IDFF, PLANETE DOC FILM FESTIVAL (WARSAW) AND VISIONS DU RÉEL. IT AIMS TO SUPPORT DIRECTORS AND PRODUCERS IN DISTRIBUTING THEIR WORKS TO THE PUBLIC. ON THE WEB, WITH ALMOST 800 TITLES STREAMING AT WWW.DAFILMS.COM AND WITH A SELECTION OF FILMS BY YOUNG EUROPEAN FILMMAKERS, CHOSEN BY THE MEMBERS OF DOC ALLIANCE AS THE BEST DOCUMENTARY PRODUCTIONS OF THE YEAR. THESE FILMS GO FROM ONE FESTIVAL TO ANOTHER BEFORE THE PRIZE IS AWARDED BY A JURY OF CRITICS. VISIONS DU RÉEL SCREENS THREE OF THEM IN ITS DOC ALLIANCE SELECTION AND ONE IN GRAND ANGLE.**

**FILMS OF THE DOC ALLIANCE SELECTION ALL THINGS ABLAZE**

BY OLEKSANDR TECHYNSKYI, ALEKSEY SOLODUNOV AND DMITRY STOYKOV (DOK LEIPZIG)  
**HAUNTED**  
BY LIWAA YAZJI (FID MARSEILLE)  
**HOMELAND (IRAQ YEAR ZERO)**  
BY ABBAS FAHDEL (VISIONS DU RÉEL)  
**I AM THE PEOPLE**  
BY ANNA ROUSSILLON (JIHLAVA IDFF)  
**ILLUSION**  
BY SOFIA MARQUES (DOCLISBOA)  
**STRANDED IN CANTON**  
BY MÅNS MÅNSSON (CPH:DOX)  
**WALKING UNDER WATER**  
BY ELIZA KUBARSKA (PLANETE+ DOC)

**JURY FOR THE DOC ALLIANCE PRIZE PHILIPPE AZOURY**

"LE NOUVEL OBSERVATEUR" (FRANCE)  
**PIOTR CZERKAWSKI**  
"DZIENNIK GAZETA PRAWNA" (POLAND)  
**CHRISTIAN JUNGEN**  
"NZZ AM SONNTAG" (SWITZERLAND)  
**JORGE MOURINHA**  
"PÚBLICO" (PORTUGAL)  
**DORTE HYGUM SØRENSEN**  
"POLITIKEN" (DENMARK)  
**TOMAS STEJSKAL**  
"DOK.REVUE" (CZECH REPUBLIC)  
**ANNETTE WALTER**  
FREELANCE JOURNALIST (GERMANY)





**DOC ALLIANCE**  
SÉLECTION

ALEKSEY SOLODUNOV, DMITRY STOIKOV, OLEKSANDR TECHYNSKYI

# ALL THINGS ABLAZE

UKRAINE | 2014 | 82' | UKRAINIAN, RUSSIAN



**SOUND**  
Oleg Golovoshkin, Boris Peter

**EDITING**  
Marina Maykovskaya,  
Aleksey Solodunov

**MUSIC**  
Anton Baibakov

**PRODUCTION**  
Yulia Serdyukova (Honest Fish  
Documentary Stories)

**FILMOGRAPHY**  
**Aleksey Solodunov**  
2014 All Things Ablaze  
2014 Euromaidan (mlf)

**Dmitry Stoikov**  
2014 All Things Ablaze  
2014 Euromaidan (mlf)

**Oleksandr Techynskyi**  
2014 All Things Ablaze  
2014 Euromaidan (mlf)  
2013 Sirs and Mistery (mlf)

**CONTACT**  
Emma Simpson  
Journeyman Pictures  
+44 2087866051  
emma@journeyman.tv  
www.journeyman.tv

Ukraine. Hiver 2013-2014. Un regard sur une révolution qui part en fumée comme sur un bûcher. Une manifestation pacifique se transforme en explosion de violence et entraîne une perte totale de contrôle des deux côtés. Un mouvement haletant et imparable, mené par l'énergie de la foule, conduit à un inévitable conflit avec le gouvernement. Ce film rend compte du schéma universel de ces révoltes qui finissent en bain de sang et font leur lot de victimes. D'abord, la soif de liberté se heurte à la répression et au pouvoir autoritaire des dirigeants. Puis la confusion et le chaos font place à la colère du peuple, qui s'élève en une violente révolte. Lorsque les premiers blessés tombent dans les deux camps, quel que soit le point de vue, la frontière ténue entre le bien et le mal s'estompe. A quoi ressemble la lutte pour la liberté vue de l'intérieur? Un récit passionné de la révolte ukrainienne qui ose défier les positions politiques partiales et tente d'examiner le cœur d'un conflit complexe et violent.

Ukraine. Winter 2013-2014. Zuschauer, wie die Hoffnungen einer Revolution in Flammen aufgehen. Aus einem friedlichen Protest werden Gewaltausbrüche und Kontrollverlust auf beiden Seiten. Eine atemlose, unaufhaltsame Bewegung, angetrieben von der Energie der Masse, die auf den unvermeidlichen Zusammenstoß mit der Regierung hinsteuert. Der Film zeigt ein universelles Muster einer besonderen Form des Aufstands: Jene, die mit Blutvergießen und Toten endet. Zunächst stößt die Geltendmachung von Freiheit mit der autoritären und repressiven Staatsgewalt zusammen. Später dann, nach dem Ausbruch von Verwirrung und Chaos, schlägt der Zorn der Menschen in einer gewaltsamen Empörung zurück. Sobald auf beiden Seiten die ersten Toten zu beklagen sind, verschwimmt auch bei einer scheinbaren Unterscheidbarkeit von Schwarz und Weiss der schmale Trennstrich zwischen Gut und Böse. Wonach sieht der Freiheitskampf aus, wenn er aus dem Epizentrum der Schlacht betrachtet wird? Eine ungeführte Aufzeichnung des ukrainischen Aufstands, die sich von den in der Regel parteiischen politischen Stellungnahmen unterscheidet und den Versuch unternimmt, den Kern eines brutalen und sehr komplexen Konflikts zu erfassen.

Ukraine. Winter 2013-2014. Watching hopes of a revolution burn like a funeral pyre. A peaceful protest turns into a violent outburst and complete loss of control on both sides. A breathless, unstoppable movement, driven by the energy of the masses, towards an unavoidable clash with the government. This film shows a universal pattern of a particular kind of uprising: those that end with bloodshed and casualties. First, the assertion for freedom collides with the authoritarian and repressive force of the rulers. Then eventually, after confusion and chaos explodes, the anger of the people strikes back in a violent outrage. When the first casualties on both sides fall, no matter how black and white it seems from outside, the thin line between good and bad definitely blurs. What does the fight for freedom look like when you observe it from the epicenter of the battle? An impassioned record of the Ukrainian uprising that challenges the usual biased political stances and tries to look at the very core of a complex and violent conflict.

GIONA A. NAZZARO



ELIZA KUBARSKA

# BADJAO

POLAND, GERMANY, UNITED KINGDOM | 2014 | 77' | INDONESIAN

**WALKING UNDER WATER**

Vivants sur l'île de Mabul, au milieu de l'Océan, entre Bornéo, les Philippines et l'Indonésie, les Badjao n'ont ni pays, ni papiers d'identité, ni gouvernement. Nomades de la mer et extraordinaires plongeurs, ils voient leurs anciennes traditions lentement disparaître. Cherchant à repousser la fin de ce monde, le pêcheur Alexan tente de léguer à son neveu Sari le savoir de ses ancêtres. Mais la globalisation avance, inexorable, et avec elle le tourisme. Face à la modernité, le jeune garçon hésite... Avec *Walking under Water*, la cinéaste polonaise Eliza Kubarska réalise un film mémorable, qui se nourrit des magnifiques paysages des îles ainsi que de la magie des images sous-marines, mais qui surtout transmet dans son récit un inaliénable processus de transmission. Le spectateur apprend ainsi, avec Sari, la meilleure façon de plonger, mais aussi les éléments fondamentaux de la culture de son peuple, sa mythologie, ses rituels... Avant que les nouveaux modes de vie s'emparent de cet univers ancestral, Alexan descend une dernière fois dans les profondeurs de la mer. Entouré des poissons, il devient lui-même légende.

Die mitten im Ozean auf der Insel Mabul zwischen Borneo, den Philippinen und Indonesien lebenden Bajau haben kein Land, keine Ausweise und keine Regierung. Diese Nomaden der Meere und einzigartigen Taucher müssen zusehen, wie ihre überlieferten Traditionen langsam untergehen. In dem Bestreben, das Ende dieser Welt noch herauszuschieben, versucht der Fischer Alexan, das Wissen der Ahnen an seinen Neffen Sari weiterzugeben. Doch die Globalisierung schreitet unaufhaltsam voran und mit ihr der Tourismus. Im Angesicht der Moderne zögert der Junge... Mit *Walking under Water* schafft die polnische Filmemacherin Eliza Kubarska einen denkwürdigen Film, der von den zauberhaften Landschaften der Insel und der Magie der Unterwasserbilder genährt wird, in seiner Erzählung aber vor allem von einem unantastbaren Prozess der Weitergabe Zeugnis ablegt. Gemeinsam mit Sari lernt der Zuschauer, welches die beste Art zu Tauchen ist und erfährt Grundlegendes über die Kultur seines Volkes, seine Mythologie, seine Rituale. Bevor die neuen Lebensweisen von diesem alten Universum Besitz ergreifen, taucht Alexan ein letztes Mal in die Tiefen des Meeres ein. Umgeben von Fischen wird er selbst Legende.

Living on Mabul Island, in the middle of the ocean, between Borneo, the Philippines and Indonesia, the Sama-Bajau do not have a country, identity cards or a government. Nomads of the sea and extraordinary divers, they are seeing their old traditions slowly disappear. Seeking to fend off the end of this world, a fisherman, Alexan, tries to bequeath this ancestral knowledge to his nephew Sari. But globalisation and tourism advance inexorably. The young man hesitates in the face of modernisation... With *Walking under Water*, Polish filmmaker Eliza Kubarska directs a memorable film, which is fed by the magnificent landscapes of the islands and the beauty of the underwater pictures, but which above all conveys an inalienable process of transmission through its story. The audience thus learns, with Sari, the best way to dive as well as the fundamental elements of his people's culture, its mythology, its rituals... Before the new ways of the world take hold of this ancestral world, Alexan descends into the depths of the sea one last time. Surrounded by fish, he becomes a legend himself.

**PHOTOGRAPHY**  
Piotr Rosolowski,  
Lisa Strohmayer

**SOUND**  
Franciszek Kozlowski

**EDITING**  
Bartosz Pietras

**MUSIC**  
Michal Jacaszek

**PRODUCTION**  
Monika Braid (Braidmade Films),  
Stefan Kloos (Kloos & Co. Medien GmbH)

**FILMOGRAPHY**  
2014 *Walking Under Water*  
2010 *Mountain Love Story*

**CONTACT**  
Diana Karklin  
Rise And Shine World Sales  
+49 3047372980  
diana.karklin@riseandshine-berlin.de  
www.riseandshine-berlin.de

LUCIANO BARISONE

LIWAA YAZJI

# MASKOON

SYRIA | 2014 | 118' | ARABIC

**HAUNTED****PHOTOGRAPHY**

Mohammad Al-Abdulla,  
Jude Gorani, Talal Khoury,  
Liwaa Yazji

**SOUND**

Karine Baskal

**EDITING**

Carine Doumit

**MUSIC**

Kinan Abou-afach

**PRODUCTION**

Liwaa Yazji (with the support of a  
fund from Heinrich Boell MENA)

**FILMOGRAPHY**

2014 Haunted

Déplacés, ballottés, irrésolus. Dans une proximité sincère et sensible avec les protagonistes de son film, Liwaa Jazji sonde à Damas, Beyrouth ou dans les camps au Liban, le douloureux sujet de l'exil et son contrecoup: la perte d'un foyer, de souvenirs, des objets d'une vie. Si partir ou rester est la question inévitablement essentielle, celle du lieu où l'on se rendra et du choix des affaires à emporter lui emboîte immédiatement le pas. Il y a ceux qui sont acculés dans leur demeure à Damas, au cœur d'un quartier en alerte constante, et dont les récits parviennent via Skype, comme s'ils provenaient du bout du monde, dans un univers où toute chose a valeur différente. Il y a celui dont les valises sont prêtes mais qui jamais ne semble se résoudre au départ. Celui enfin, dont la terre d'exil sera le Golan, chez l'ennemi de toujours. Au-delà de la survie, surgit ainsi la question de l'insaisissable sentiment d'appartenance et celle, insondable, de l'identité. Un premier film qui entrelace, avec une infinie délicatesse, les histoires personnelles et celle d'une région meurtrie.

Umgesiedelt, hin und her geworfen, unentschlossen. Liwaa Jazji sondiert, in ehrlicher und einfühlsamer Nähe zu ihren Protagonisten in Damaskus, Beirut und den Flüchtlingslagern im Libanon, das schmerzhaft Thema des Exils und seiner Nachwirkungen: der Verlust des Zuhauses, der Erinnerungen, der Gegenstände eines Lebens. Auf die unausweichlich existenzielle Frage von Gehen oder Bleiben folgt unmittelbar die Frage des Ortes, an den man sich begeben soll und der Dinge, die man mitnehmen wird. Da sind jene, die in ihrem Haus in Damaskus im Herzen eines Quartiers festsitzen, das ständig in Alarmbereitschaft ist, und wo die Erzählungen über Skype wie vom Ende der Welt in einem Universum eintreffen, in dem alles einen anderen Wert hat. Andere haben ihre Koffer bereits gepackt, können sich aber nie zu einem Aufbruch entschliessen. Und nicht zuletzt jene, die ins Exil zum Erzfeind auf die Golanhöhen gehen müssen. Über das reine Überleben hinaus, stellt sich die Frage des nur schwer fassbaren Gefühls der Zugehörigkeit sowie eine andere, unergründliche, bei der es um Identität geht. Ein erster Film, der mit Feingefühl die Geschichten der Menschen und die Geschichte einer geschundenen Region miteinander verwebt.

Displaced, tossed about, unresolved. Whilst respecting a sensitive proximity to the protagonists of her film, in Damascus, Beirut or the camps of Lebanon, Liwaa Jazji explores the painful subject of exile and its repercussions: the loss of a household, of memories, of an entire life's objects. Although the inevitably essential question is whether to leave or to stay, it is immediately hampered by where to go and which things to take. There are those who are cornered in their residences in Damascus, at the heart of a district on constant alert, and whose accounts arrive via Skype, as if they were coming from the other side of the world, in a place where everything has a different value. There is the one whose cases are ready but who never seems ready to leave. Finally, there is the one whose land of exile will be the Golan, home to the eternal enemy. Beyond mere survival is the question of the imperceptible sentiment of belonging and that unfathomable sense of identity. A first film that interweaves, with infinite delicacy, personal stories with that of a wounded region.

**CONTACT**

Irit Neidhardt  
mec film  
+49 3066766700  
irit@mecfilm.de  
www.mecfilm.de

**EMILIE BUJÉS**

# 68° Festival del film Locarno 5-15 | 8 | 2015



Main sponsors:



[www.pardo.ch](http://www.pardo.ch)



**«CE QUE LE TEMPS A DONNÉ  
À L'HOMME - JACQUES HIGELIN»**

**LA LANTERNE MAGIQUE**

**SOIRÉE RTS - «SPARTIATES»**

**(mif = medium-length film)  
(sf = short film)**



**PROJECTIONS  
SPÉCIALES**

SANDRINE BONNAIRE

# CE QUE LE TEMPS A DONNÉ À L'HOMME – JACQUES HIGELIN

FRANCE | 2015 | 52' | FRENCH  
INTERNATIONAL PREMIÈRE

**PHOTOGRAPHY**

Sandrine Bonnaire,  
Elin Kirschfink, Philippe Richard

**SOUND**

Philippe Richard

**EDITING**

Véronique Nowak

**PRODUCTION**

Olivier Deladeriere (adltv),  
Emelie de Jong (Arte France)

**FILMOGRAPHY**

2014 *Ce que le temps  
a donné à l'homme*  
– Jacques Higelin (mlf)  
2011 *J'enrage de son absence*  
2006 *Elle s'appelle Sabine*

Depuis 60 ans, Jacques Higelin traverse le monde du spectacle français. Il a commencé très jeune par de petits rôles à l'écran dans les années 1950. Il s'est imposé comme une voix originale et anticonformiste dans les années 1960. Il a trouvé sa consécration en tant que musicien et chanteur dans les années 1970. Aujourd'hui, il continue d'arpenter les scènes de concert avec ses fidèles compagnons de route. Sandrine Bonnaire, comédienne, réalisatrice, icône du cinéma français, le montre de manière simple, sous le signe d'une énergie généreuse et débordante, dès les premières images de son film-portrait. Grâce à la magie du montage, la même personne est tour à tour un jeune provocateur insouciant et un homme mûr qui réfléchit calmement à sa vie. Ce qui lie les deux figures s'explique dans une conversation entre les artistes ; un questionnement existentiel qui parle de confiance, de prise de conscience politique, de femmes, de révolte... et de la décision d'utiliser la musique « pour chanter l'amour, la tendresse et la misère des hommes ». Loin de l'exercice d'admiration conventionnel, ce bilan d'une vie se révèle alors être un intense « love stream ».

Jacques Higelin ist seit 60 Jahren ein fester Bestandteil der französischen Bühnenlandschaft. Bereits sehr jung übernahm er in den 1950er-Jahren kleine Filmrollen. In den 1960er-Jahren setzt er sich als ungewöhnliche, antikonformistische Stimme durch. Und die 1970er-Jahre sind die Zeit seiner Anerkennung als Sänger und Musiker. Mit seinen treuen Wegbegleitern tritt er bis heute in den Konzertsälen auf. Sandrine Bonnaire, Schauspielerin, Regisseurin und Ikone des französischen Kinos, zeigt ihn einfach und unverfälscht im Zeichen einer überschäumenden, ansteckenden Energie, die ab den ersten Bildern spürbar ist. Die Magie der Montage macht aus der gleichen Person nacheinander einen sorglosen jungen Provokateur und einen reifen Mann, der über sein Leben nachdenkt. Die Verbindung zwischen diesen beiden Figuren wird im Dialog aus existentiellen Fragen deutlich, in dem es um Vertrauen, die Entstehung eines politischen Bewusstseins, Frauen, Revolte... und die Entscheidung geht, sich der Musik zu bedienen, um von « Liebe, Zärtlichkeit und der Misere der Menschen » zu singen. Diese Bilanz eines Lebens, weit entfernt von einem Admirations-Exerzium, entpuppt sich vor allem als ein intensiver « Love-Stream ».

Jacques Higelin has been a fixture in French show business for 60 years. He began very young with small film roles in the 1950s. In the 1960s, he became established as an original and anti-conformist voice. He was recognised as a musician and singer in the 1970s. Today, he continues to tread the boards on concert stages with his loyal companions. Sandrine Bonnaire, actor, director and French film icon, shows him simply, focusing on his generous and overflowing energy, from the very first images of her film-portrait. Thanks to the magic of the editing, the same person is by turns a carefree young provocateur and a mature man reflecting calmly on his life. What links the two figures is elucidated in the resulting conversation, an existential questioning that talks of confidence, political consciousness, women, revolt... and of the decision to use music "to sing of love, tenderness and the misery of men." Far from a conventional exercise in admiration, this review of a life turns out to be an intense "love stream".

**CONTACT**

Olivier Deladeriere  
adltv  
+33 156099004  
o.deladeriere@adltv.com  
www.adltv.com

LUCIANO BARISONE





# LA LANTERNE MAGIQUE – CAPSULES DU RÉEL

À la suggestion de Visions du Réel, le club de cinéma pour enfants La Lanterne Magique a mis sur pied un atelier jeune public durant les vacances de Pâques. Entourée par une équipe professionnelle, une dizaine de cinéastes en herbe, âgés de six à douze ans, se sont initiés à ce mystérieux cinéma du réel, en faisant le pari de se l'approprier de façon bien plus probante et bénéfique que les blockbusters dopés aux super héros qu'ils sont enjoints à consommer. Sur le thème de la différence et donc de la connaissance de soi, chacun a pu tourner, en tant qu'auteur et « non-acteur », une « Capsule du réel » tirée de son propre vécu, rêvée ou non, mais constitutive d'une subjectivité en devenir. Ces petits films font l'objet d'une première à Visions du Réel dans le cadre de la séance de La Lanterne Magique où sont aussi projetés deux courts métrages traitant de la même problématique, à savoir *Sprinkles 4-ever* de Willem Baptist, qui rend compte du rapport détonnant d'une adolescente de 12 ans à la pauvreté, et *Kiran* de Bettina Timm et Alexander Riegl, où un jeune garçon s'insurge contre l'éducation libertaire que lui impose sa mère.

Auf Vorschlag von Visions du Réel hat der Kinder-Kinoclub Die Zauberalterne in den Osterferien einen Workshop für junge Besucher organisiert. Von einem professionellen Team betreut, wurden rund ein Dutzend Nachwuchs-Filmmacher in die geheimnisvolle Welt des Dokumentarfilms eingeführt. Ziel war es, den Kindern Dokumentarfilme schlüssig und vorteilhaft näherzubringen und ihr Interesse für eine andere Art von Filmen als die mit Superhelden übersäten Blockbuster zu wecken, die sie für gewöhnlich konsumieren.

Zum Thema Andersartigkeit und Selbstkenntnis konnte jeder als Autor – nicht als Schauspieler – eine « Kapsel der Realität » mit eigenen Erlebnissen füllen, ob geträumt oder real, geprägt von einer im Entstehen begriffenen Subjektivität. Diese kurzen Filme werden bei Visions du Réel im Rahmen der Vorführung der Zauberalterne erstmals gezeigt, bei der auch zwei Kurzfilme zum selben Thema zu sehen sein werden: *Sprinkles 4-ever* von Willem Baptist, ein aussergewöhnlicher Film über Armut von einer Zwölfjährigen, und *Kiran* von Bettina Timm und Alexander Riegl, in dem ein Junge gegen die libertäre Bildung rebelliert, die ihm von seiner Mutter aufgezwungen wird.

On the suggestion of Visions du Réel, La Lanterne Magique film club for children set up a workshop for young viewers during the Easter holidays. Supervised by a team of professionals, a dozen budding filmmakers aged between six and twelve years old were introduced to this mysterious documentary cinema, by betting on the fact that they could appropriate this medium for themselves in a more convincing and beneficial manner than the superhero-boostered blockbusters they are urged to consume.

On the subject of difference and, therefore, self-knowledge, they were all able to film, as an author and "non-actor", a "reality capsule" drawing on their own experience, imagined or not, but constitutive of a future subjectivity.

These little films are to have their own première at Visions du Réel as part of La Lanterne Magique session at which two other short films dealing with the same issue will also be screened: *Sprinkles 4-ever* by Willem Baptist, which relates the off-key relation to poverty of a twelve-year old adolescent girl; and *Kiran* by Bettina Timm and Alexander Riegl, in which a young boy rejects the libertarian education his mother imposes on him.

**LA LANTERNE MAGIQUE – CAPSULES DU RÉEL**  
Collection de courts métrages,  
2015, durées variables

**KIRAN**  
Bettina Timm, Alexander Riedel,  
Germany, 2012, 30'

**SPRINKLES 4-EVER!**  
Willem Baptist, Netherlands,  
2015, 20'

NICOLAS WADIMOFF

# SPARTIATES

SWITZERLAND | 2014 | 80' | FRENCH

**SPARTANS****PHOTOGRAPHY**

Joseph Areddy

**SOUND**

Carlos Ibanez Diaz

**EDITING**

Jean Daniel Schneider

**PRODUCTION**

Nicolas Wadimoff (Akka Films)

**COPRODUCTION**

RTS, SSR

**FILMOGRAPHY**

2014 Spartiates  
 2014 Chasseurs de crimes  
 2012 Operation Libertad  
 2010 Aisheen (Still Alive in Gaza)  
 2007 Les Mystères de Monte Sana  
 2005 L'Accord  
 2003 Alinghi: The Inside Story  
 2002 Kadogo  
 2000 15, rue des bains  
 2000 Mondialito  
 1997 Clandestins  
 1992 Les Gants d'Or d'Akka  
 1991 Le Bol (sf)

Direction Quartiers nord de Marseille : plongée dans le quotidien de la Team Sorel, le club local d'arts martiaux mixtes. A travers son jeune fondateur et entraîneur, Yvan Sorel, on saisit le combat social et humain mené par cette figure tragi-comique unique, à mi-chemin entre prédicateur de rue, grand frère et chef de meute. Celle d'Yvan est une bataille de tous les jours, entre entraînements, recherche d'un local pour le club, échanges avec les élèves et les parents : à travers une approche et un langage personnels et directs, il prône un modèle de vie positif qui réussit à inspirer les jeunes des quartiers difficiles. Nicolas Wadimoff place sa caméra à hauteur d'homme. Il n'observe pas depuis le haut mais s'immerge dans son sujet pour faire « un film avec » et non pas « un film sur ». Ainsi il parvient non seulement à dresser le passionnant portrait d'un homme mais aussi à mettre en lumière certaines zones d'ombre de la société française d'aujourd'hui, où la fracture sociale si souvent citée dans les médias fait désormais partie intégrante du paysage.

Aufbruch in Marseilles 'Quartiers nord' und Eintauchen in den Alltag vom Team Sorel, dem lokalen gemischten Kampfsportclub. Über den jungen Gründer und Trainer Yvan Sorel wird der soziale und menschliche Kampf deutlich, den diese einzigartige, tragikomische Figur führt, die irgendwo auf halbem Weg zwischen Strassenprediger, grossem Bruder und Rudelführer anzusiedeln ist. Der tagtägliche Kampf Yvans spielt sich zwischen Training, Suche nach Räumlichkeiten für den Club und dem Austausch mit Schülern und Eltern ab: Mit seinem zielgerichteten Ansatz und seiner persönlichen, direkten Kommunikation wirbt er für ein positives Modell des Lebens, das die Jugendlichen der schwierigen Quartiere erreicht und inspiriert. Nicolas Wadimoff filmt auf Augenhöhe, beobachtet nicht von oben herab und wählt die Immersion in sein Thema, um «einen Film mit» und nicht einen «Film über» zu machen. Dadurch gelingt ihm das packende Porträt eines Mannes, gleichermaßen aber auch die Beleuchtung gewisser Schattenbereiche der heutigen französischen Gesellschaft, in der sich der von den Medien so oft zitierte soziale Graben inzwischen zu einem Teil der Landschaft gemausert hat.

We are in Marseille's 'Quartiers nord' for an immersion in the daily life of the local mixed martial arts club, Team Sorel. Through its young founder and instructor, Yvan Sorel, we grasp the social and human combat led by this unique tragicomical figure, somewhere between street preacher, big brother and leader of the pack. Yvan's fight is a daily one, between training, searching for premises for the club, conversations with pupils and parents: through his personal and direct approach and language, he advocates a positive life model that manages to inspire young people from difficult districts. Nicolas Wadimoff places his camera at the height of men, he does not observe from above but immerses himself in his subject so as to make "a film with" rather than "a film about". He thus succeeds not only in making a passionate portrait of a man but also in highlighting certain grey areas of today's French society, where the social divide so often cited in the media is now an integral part of the landscape.

**CONTACT**

Hannah Horner  
 Doc & Film International  
 +33 142775687  
 h.horner@docandfilm.com



# Le monde en perspective

Rendez-vous avec les grands enjeux de société

[espace2.ch](http://espace2.ch)

**Babylone**  
lu-je, 9h et 19h

**Le grand entretien**  
ve, 9h et 19h

**A vue d'esprit**  
lu-ve, 16h30

**Le labo**, di, 20h



# éc a l

**L'ECAL/ECOLE CANTONALE D'ART DE LAUSANNE PRÉSENTE**

**Vernissage du DVD «ECAL Documentaires»**

Lundi 20 avril 2015 à 18 h 30 au Club - Village du Réel

**Sesterce d'or Prix Maître du Réel Raiffeisen à Barbet Schroeder**

Remis par la Raiffeisen et Lionel Baier,  
Responsable du Département Cinéma de l'ECAL  
Lundi 20 avril 2015 à 20 h 30 au Théâtre de Marens

**Masterclass avec Barbet Schroeder**

Modérée par Luciano Barisone et Lionel Baier  
Mardi 21 avril 2015 à 10 h 00 à la Salle Communale

[www.ecal.ch](http://www.ecal.ch) — [www.visionsdureel.ch](http://www.visionsdureel.ch)

La Côte

# TOUJOURS PLUS PROCHE DE SES LECTEURS!



SAMANTHA P., 21 ans, abonnée numérique de La Côte



MARIANA M., 46 ans, lectrice de La Côte



ALEXANDRA F., 22 ans, lectrice numérique de La Côte



MARTIN R., 66 ans, abonné depuis 30 ans à La Côte



**ABO premium**

**Dès 21.- par mois**

Service abonnement 022/994 42 40

Formulaire de souscription sur  
<http://lacote.ch>  
service abonnés

Credit: C. Sandoz

# C'EST DANS LA BOÎTE !



TOUTE L'ÉQUIPE DE CAPSA CONTAINER VOUS SOUHAITE  
UN EXCELLENT FESTIVAL



Retrouvez nous sur :



#capsacontainer



[www.capsa-container.com](http://www.capsa-container.com)

+

---

# ensuite

Zeitschrift zu Kultur & Kunst

Bestellen  
Sie jetzt!

Mehr als Sie denken!  
Lesen ■ Entdecken ■ Teilen

[www.ensuite.ch](http://www.ensuite.ch)



**Ducommun**<sup>SG</sup> 100% ECO-RESPONSABLE  
solutions graphiques  
ducommun.ch 1024 Ecublens





# Bringing the best new documentaries from Germany to the world ...

•..... FIFA MONTREAL

•..... HOT DOCS TORONTO

•..... AFI DOCS

•..... YIDFF YAMAGATA

•..... DOCUMENTA MADRID

•..... IDFA AMSTERDAM

•..... CPH:DOX COPENHAGEN

•..... CINÉMA DU RÉEL PARIS

•..... FULL FRAME DURHAM

•..... SHEFFIELD DOC/FEST

•..... IT'S ALL TRUE BRAZIL

•..... ONE WORLD PRAGUE

•..... FESTIVAL DEI POPOLI FLORENCE

•..... DOCPOINT HELSINKI

•..... FID MARSEILLE

•..... **VISIONS DU RÉEL NYON**

•..... PLANETE DOC WARSAW & WROCLAW

•..... SUNNY SIDE OF THE DOC LA ROCHELLE



Où la publicité  
est du grand cinéma.

[publicitas.ch/cinecom](http://publicitas.ch/cinecom)

**publicitas**   
Cinecom

Sélection Visions du Réel 2015, Master Cinéma ECAL/HEAD  
ECAL/Ecole cantonale d'art de Lausanne  
HEAD/Haute école d'art et de design Genève

- « Cyclique » de Frédéric Favre (co-production: Lomotion),  
Section Helvétiques
- « Muchachas » de Juliana Fanjul, Section Helvétiques
- « A barca » de Pablo Briones, Section Premiers Pas

[www.ecal.ch](http://www.ecal.ch) — [www.head-geneve.ch](http://www.head-geneve.ch)

« Cyclique » de Frédéric Favre, Master Cinéma ECAL/HEAD

é c a l

— HEAD  
Genève




LET'S AVOID MISUNDERSTANDINGS

**RAGGIO  
VERDE**  
SUBTITLES

[www.raggioverde.org](http://www.raggioverde.org)



**MEMOIRE VIVE**  
AGITATEUR DE RESEAUX

 Apple Premium Service Provider  
Revendeur Agréé Apple

## Service d'assistance informatique



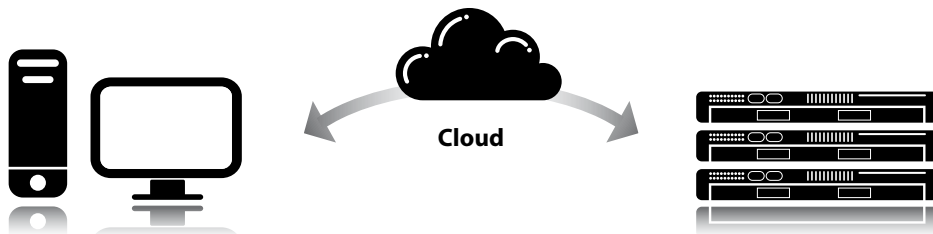
CONTRAT *VIP PRO*

Avec le Contrat Pro à partir de 100h, valable sans limitation dans le temps et jusqu'à épuisement des heures, l'équipe technique de Mémoire Vive assure une intervention dans les 4 heures ouvrables dans toute la Suisse romande.



\* offre soumise à conditions et réservée aux entreprises et indépendants

## Sauvegarde des données



### SAUVEGARDE CHEZ LE CLIENT

Vos données sont sauvegardées sur un espace de stockage réseau (NAS) géré par Mémoire Vive, et directement installé au sein de votre entreprise.

### SAUVEGARDE EN LIGNE MÉMOIRE VIVE

Vos données sont sauvegardées dans un centre de données sécurisé et géré par Mémoire Vive, situé dans la région lausannoise. En cas d'incident au sein de votre entreprise (panne, vol, incendie, etc.), vos données sont préservées tout en restant à proximité.



**Présent dans toute  
la Suisse Romande**

**Mémoire Vive**  
Rue Saint-Laurent 29  
1003 Lausanne

T. +41 (0)21 320 89 15  
F. +41 (0)21 311 12 53  
info@memoirevive.ch  
[www.memoirevive.ch](http://www.memoirevive.ch)



# La chaîne culturelle francophone mondiale est partenaire officiel de Paris Climat 2015.

TV5MONDE qui diffuse 300 documentaires par an, ouvre sur l'ensemble de ses chaînes une nouvelle case hebdomadaire : **OXYGENE** dédiée aux thématiques liées au climat et plus largement à l'environnement et au développement durable. TV5MONDE mobilise sa rédaction, ses JT, son émission d'actualité internationale : « 64' le monde en français », son magazine : « Coup de pouce pour la planète ». La météo internationale proposera une fois par semaine une page climat et des photos transmises des téléspectateurs du monde entier.

De nombreux dossiers thématiques seront également disponibles sur [tv5monde.com](http://tv5monde.com)

Chaque jour, des programmes de la RTS sont retransmis dans plus de 260 millions de foyers dans le monde.

**RTS** Radio Télévision  
Suisse

**TV5MONDE**

[www.tv5monde.com](http://www.tv5monde.com)



Festivals On Demand  
for Film Professionals  
World Wide

# FESTIVAL SCOPE

[www.festivalscope.com](http://www.festivalscope.com)



# 10!

**AMBULANTE**  
FILM FESTIVAL 2015

TENTH EDITION:  
JAN 29  
-MAY 3



AMBULANTE  
DIEZ AÑOS



 @Ambulante

 GiradeDocumentalesAmbulante

 festivalambulante.blogspot.mx

[www.ambulante.com.mx](http://www.ambulante.com.mx) DISCOVER. SHARE. TRANSFORM.

2015  
october  
5 -11

---

astra film  
international  
documentary  
festival



---

sibiu  
romania





# sro·kundig

IMPRIMEUR CONSEIL

L'histoire de notre maison est née d'une passion. De maîtres imprimeurs attachés à leur métier. Mais pas seulement, c'est aussi celle de plusieurs générations d'hommes amoureux de typographie, de livres, d'édition et de beaux arts.

SRO-Kundig imprimeur conseil exprime la réunion de talents de la tradition, de l'artisanat, de l'industrie, et de l'innovation. Elle reflète l'identité d'une imprimerie liée à Genève par son histoire investissant force et moyens pour rester à la pointe de la technologie.

Route des Fayards 243, CP 147 1290 Versoix  
T +41 22 795 17 17 - sro@sro-kundig.ch

[www.sro-kundig.ch](http://www.sro-kundig.ch)



# COPRO 17

The Israel  
Documentary  
Screen Market

—  
May 25<sup>th</sup> — 31<sup>th</sup>  
TLV 2015

[WWW.COPRO.CO.IL](http://WWW.COPRO.CO.IL)

CoPro — Documentary Marketing Foundation,  
P.O.B 14581, Tel-Aviv 6114402, Israel Tel: 972.3.6850315 Fax: 972.3.6869248



COPENHAGEN  
INTERNATIONAL  
**DOCUMENTARY**  
FILM FESTIVAL

**5-15**  
**NOV**  
**2015**

**CPH:DOX**

Diagonale 2016  
Festival of Austrian Film  
March 8 – 13

[www.diagonale.at](http://www.diagonale.at)

doc aviv



7-16.5.15

THE TEL AVIV INTERNATIONAL  
DOCUMENTARY FILM FESTIVAL

 DOCAVIV.CO.IL 

DOC<sup>i</sup>  
BUENOS AIRES



15ª MUESTRA INTERNACIONAL DE CINE DOCUMENTAL - 15 AL 28 DE OCTUBRE 2015

15º FÓRUM DE COPRODUCCIÓN DOCUMENTAL - DICIEMBRE 2015

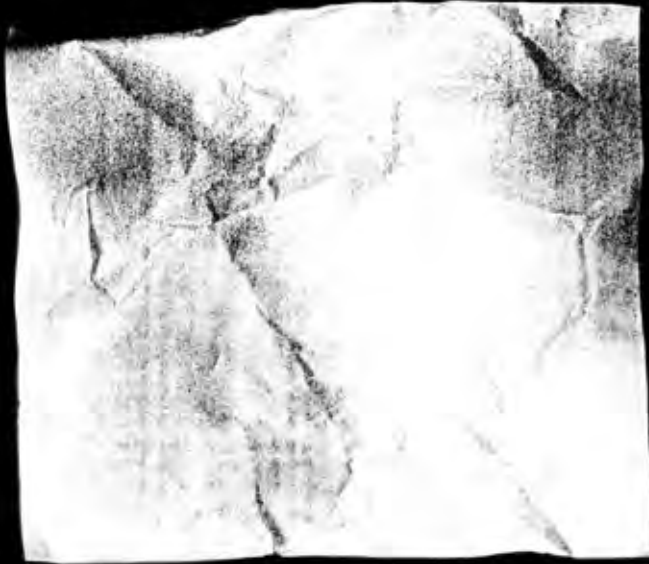
INFO@DOCBSAS.COM.AR / WWW.DOCBSAS.COM.AR



'15

22/  
OCT  
1/  
NOV

CALL FOR ENTRIES  
15/JAN — 15/JUN



IN OCTOBER  
THE WHOLE WORLD  
FITS IN LISBON  
[WWW.DOCLISBOA.ORG](http://WWW.DOCLISBOA.ORG)

# Doclisboa



27.1.-1.2.2015

DOCPOINT

DOCPOINT DOCPOINT

DOCPOINT DOCPOINT

DOCPOINT DOCPOINT

DOCPOINT DOCPOINT

DOCPOINT DOCPOINT

DOCPOINT DOCPOINT

DOCPOINT DOCPOINT

DOCPOINT DOCPOINT

DOCPOINT DOCPOINT

DOCPOINT DOCPOINT

DOCPOINT DOCPOINT

DOCPOINT DOCPOINT

DOCPOINT DOCPOINT

DOCPOINT DOCPOINT

DOCPOINT

27.1.-1.2.2015

27.1.-1.2.2015

**DocPoint thanks all visitors,  
see you in 2016!**

[WWW.DOCPOINT.INFO](http://WWW.DOCPOINT.INFO)



## DOCMONTEVIDEO

LATIN AMERICAN TV MEETING

22 - 31 JUL 2015

### SALE AGENTS, DISTRIBUTORS AND BROADCASTERS

DEADLINE 15 APRIL

### PITCHING & MEETINGS

DEADLINE 15 APRIL

### DOCMONTEVIDEO ENTRIES

FROM 1 MAY

# MARKET TRAINING NETWORKING

[www.docmontevideo.com](http://www.docmontevideo.com)

ORGANIZERS

DOCM

icau

mec

Montevideo  
de Todos

VENUE

SOLIS

OFFICIAL SPONSOR

antel

//International\_Documentary\_Film  
\_Festival\_of\_Mexico\_City

00100101100100101001110011001000  
1101110011011101110110010110101  
11110011011101110110010101110100  
1010111100110111011101100101011  
10100101011111001101110111011001  
01011101001010111110011011101110  
1100101011101001010111100110111  
01110110010101110100011100100111  
01010110100011100100110011001101  
10010101001101110100011100100  
11101/OCT\_2015101110011011101000  
11001100100011011110110001101110  
01101110111010010010100111001100  
10001100010011101010111011101110  
01110110110010101101001001010011  
01100101011101101101110010011101  
01011100110111010001100101011101  
00011100100111010101110011011101  
11011001010110100100101001101101  
10010101110100011100100111010101  
110011011010001110010101010001  
01010010101010010101100011001100  
10001110011011101110110010101110  
10001110010011101//Call\_For01111  
00110111011101110Entries\_Open010  
01100101011010010010100110110010  
10111011011100110111011101100101  
01110100011100100111110111011101  
10010101101001001010011011001010  
11101101110011011101110110010101  
11010001111011000110111001101110  
11101000110010101110100011100100  
10010101110100011100100101010011  
01100101011101101110011011101110  
01101101110011011101110110010101  
100100101001111ACCESS:doc sdf.org

dok-leipzig.de

26/10/-58  
01/11/2015

DOK Festival  
DOK Industry

**Entry Deadlines**

- 18 May 2015 For films completed before 1 May 2015
- 13 July 2015 Final film entry deadline
- 31 July 2015 International DOK Leipzig Co-Production Meeting and 5th DOK Leipzig Net Lab



International Leipzig Festival for  
Documentary and Animated Film

**DOK**  
**LEIPZIG**



With the support of Creative Europe – MEDIA Programme of the European Union



institute of  
documentary  
film

**Ex Oriente Film 2015**  
Rijeka – Jihlava – Prague  
*Submission deadline*  
June 1, 2015

**East Silver Market 2015**  
East Silver Caravan  
Silver Eye Awards  
*Submission deadline*  
June 30, 2015

**East Doc Platform 2016**  
March 7-13 2016  
Doc Tank, Project Market  
East European Forum  
*Submission deadline*  
December 1, 2015

[www.dokweb.net](http://www.dokweb.net)

Cofunded by the European Union



Prague  
PRAHA  
PRAQUE  
PRAGUE



MINISTRY OF CULTURE  
CZECH REPUBLIC



Visegrad Fund

30<sup>e</sup>  
Festival International  
de Films de Fribourg

gate!  
ent  
2ave

12–19.03.2016  
[www.fiff.ch](http://www.fiff.ch)


festival

online

.ch

powered by

art-tv.ch

All Leading Swiss Film Festivals with one  CLICK!

26e FESTIVAL  
INTERNATIONAL  
DE CINÉMA  
— MARSEILLE

30 JUIN  
— 06 JUILLET  
2015

130 FILMS PROJÉTÉS SUR 7 JOURS  
COMPÉTITION INTERNATIONALE, FRANÇAISE,  
ET PREMIERS FILMS / PREMIÈRES MONDIALES  
ET INTERNATIONALES

# FID

[www.fidmarseille.org](http://www.fidmarseille.org)

## FIDLAB

03 — 04 JUILLET 2015

7e ÉDITION  
PLATEFORME  
DE COPRODUCTION  
INTERNATIONALE

10 PROJETS INTERNATIONAUX SÉLECTIONNÉS RENCONTRES  
PROFESSIONNELLES AVEC PRODUCTEURS, DISTRIBUTEURS  
ET PROGRAMMATEURS INTERNATIONAUX

 **Sunny  
Side**  
of the Doc

22 JUNE 2015  
LA ROCHELLE  
25 FRANCE  
[WWW.SUNNYSIDEOFTHEDOC.COM](http://WWW.SUNNYSIDEOFTHEDOC.COM)

CALL FOR PROJECTS | 26<sup>TH</sup> EDITION

DEADLINE FOR SUBMISSIONS

23 APRIL 2015



# SUNNY SIDE GOES WILD

THE INTERNATIONAL MARKETPLACE FOR  
DOCUMENTARY & SPECIALIST FACTUAL

300 DECISION MAKERS / 7 PITCH SESSIONS WITH AWARDS / 2000 DELEGATES / 60 COUNTRIES

WELCOME ☞ [SUNNYSIDEOFTHEDOC.COM](http://SUNNYSIDEOFTHEDOC.COM) CONTACT US : +33 5 46 55 79 79






FILM-DOCUMENTAIRE.FR

Photo: David Sauter / Agence 14

Destiné aux professionnels et au public, [www.film-documentaire.fr](http://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 Scam\* sacem 

# Filmbulletin

Kino in Augenhöhe



Zeitschrift für Cinephile  
[www.filmbulletin.ch](http://www.filmbulletin.ch)





**FANTOCHE**  
 13<sup>TH</sup> INTERNATIONAL ANIMATION  
 FILM FESTIVAL  
 BADEN/SWITZERLAND  
 1-6 SEPTEMBER 2015  
 WWW.FANTOCHE.CH

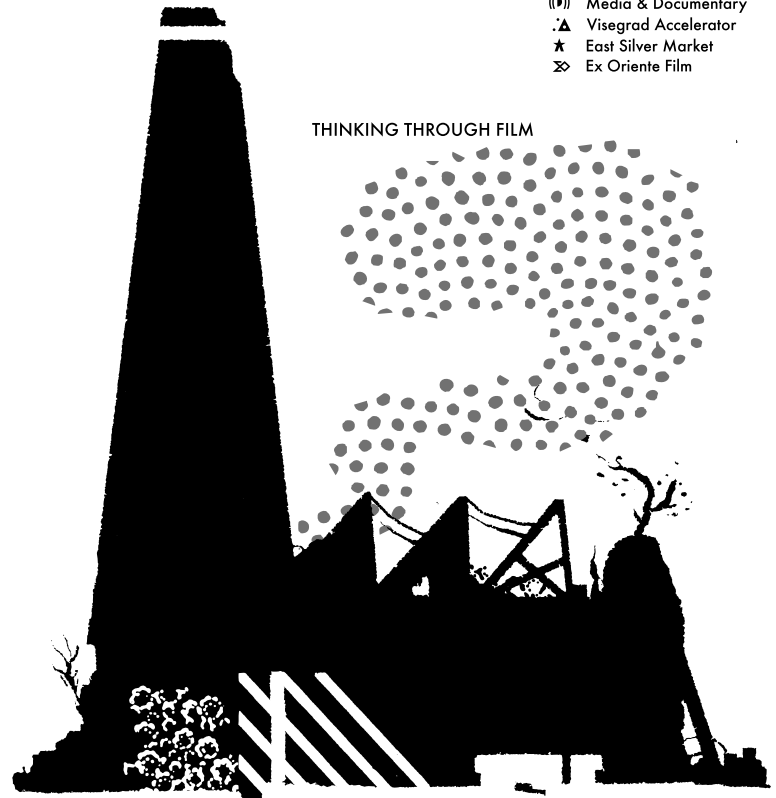
SUBMIT YOUR FILM BY 25 MAY 2015  
 FOLLOW US:    

# 19th Jihlava International Documentary Film Festival



- ▼ Ji.hlava Industry
- ☰ Inspiration Forum
- 1E† Emerging Producers
- ☉ Festival Identity
- Best Festival Poster
- (P) Media & Documentary
- ▲ Visegrad Accelerator
- ★ East Silver Market
- ∞ Ex Oriente Film

THINKING THROUGH FILM



**27.10. ▶ 1.11. 2015**

▼ [www.dokument-festival.com](http://www.dokument-festival.com)

— HEAD  
Genève

# Département Cinéma/cinéma du réel

At the heart of contemporary film  
To invent new territories beyond  
boundaries between fiction and  
documentary

Cinéma/Cinéma du réel Department  
Head of Department: Jean Perret

Information and applications  
[www.head-geneve.ch](http://www.head-geneve.ch)  
Haute école d'art et de design—Genève  
Geneva School of Art and Design  
Bd James-Fazy 15, 1201 Genève

Hes-so  GENÈVE  
Haute École Spécialisée  
de Suisse occidentale

Supporting Visions du Réel with  
HEAD—Genève Postproduction Award

N.a.l.  
C.r.  
S.l.c!

k.

k.

Nous aimons le cinéma réel.  
Surtout le court!

19. Internationale Kurzfilmtage  
Winterthur, 3.-8. November 2015  
Submission Deadline: 12.7.2015,  
[www.kurzfilmtage.ch](http://www.kurzfilmtage.ch)

Sponsor principal



Partenaires médias



# SWISSFILMS

*The promotion agency for Swiss filmmaking*

AT VISIONS DU RÉEL 2015

## RENDEZ-VOUS DU CINÉMA SUISSE

Saturday, April 18 | 14:00 - 15:30 | Colombière Grande Salle

*A panel discussion with international film critics on Swiss documentaries in this year's programme of Visions du Réel.*



Grozny Blues by Nicola Bellucci  
(Compétition int. longs métrages)



Above And Below by Nicolas Steiner  
(Grand Angle)



Horizontes by Eileen Hofer  
(Regard Neuf)

.....  
HAVE A LOOK AT THE NEW SWISS FILMS E-BOOKLET  
**SWISS DOCUMENTARIES - SPRING 2015**



[www.swissfilms.ch](http://www.swissfilms.ch)

nordic short & doc  
film festival

MALMÖ, SWEDEN 18-23 SEPT 2015  
26th edition

ICELAND  
IN FOCUS

NORDISK  
PANORAMA

# Nyon ville de festivals

**Visions du Réel**  
17 au 25 avril 2015

**Caribana Festival**  
3 au 7 juin 2015

**Paléo Festival**  
20 au 26 juillet 2015

**FAR°**  
12 au 22 août 2015

**Les Hivernales**  
18 au 21 février 2016

[www.festivalsnyon.ch](http://www.festivalsnyon.ch)



14-18.10.15

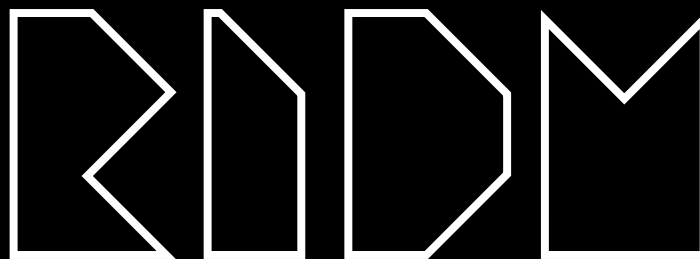
www.luff.ch

# ~~LUFF~~ ~~2015~~

Indecent, hilarious, shameful,  
perverse, pretentious,  
incomprehensible, secret,  
gore, modest, exotic,  
ridiculous, macabre, messy...  
send in your films!

14<sup>th</sup> edition

Édition 2015  
**11 - 22 nov.**



Rencontres internationales du documentaire de Montréal

**Là où toutes les histoires  
se rencontrent**

**Soumissions de films  
du 2 mars au 29 mai 2015**

 RIDMFestival

 RIDM

 RIDM\_festival

RIDM.QC.CA

**Sheffield**  
Doc/Fest

June 5-10  
2015

COME TO THE EDGE, HOLD HANDS, JUMP OFF!

Register now for everything  
Sheffield Doc/Fest 2015 has to  
offer, including:

WORLD-CLASS FILMS/  
SESSIONS/WORKSHOPS/  
MARKETPLACE/  
VIDEOTHEQUE / WORLD-  
FAMOUS PARTIES  
& MORE...

DISCOUNTS  
AVAILABLE  
FOR A  
LIMITED  
TIME ONLY

Find out more & register at  
[sheffdocfest.com/registration](http://sheffdocfest.com/registration)



# 51es

# S

## JOURNEES DE SOLEURE

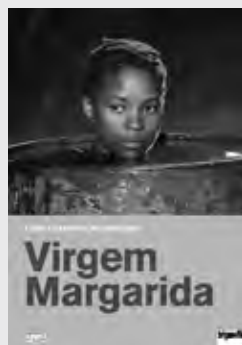
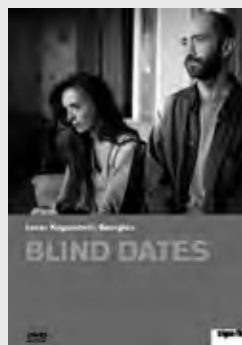
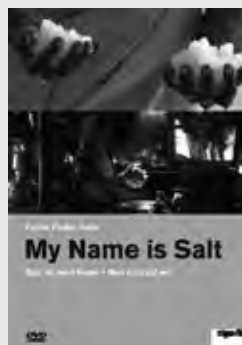
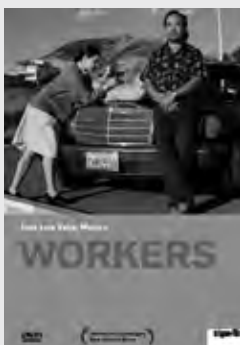
### 21 — 28 janvier 2016

[journesdesoleure.ch](http://journesdesoleure.ch)

LA POSTE

SwissLife

SRG SSR



**Découvrez les richesses du cinéma du Sud et de l'Est**

**www.trigon-film.org – 056 430 12 30**

**trigon-film**

# VIENNALE

*Vienna International Film Festival*



MANOEL DE OLIVEIRA: CHAFARIZ DAS VIRTUDES, VIENNALE TRAILER 2014

**OCTOBER 22–NOVEMBER 5, 2015**

**WWW.VIENNALE.AT**



INTERNATIONAL DOCUMENTARY FILM FESTIVAL

# CinéDOC-TBILISI




21-25  
OCTOBER

SUBMIT YOUR FILM ONLINE

DEADLINE: 15 MAY

A PROJECT OF  
**NOOSFERA**  
FOUNDATION

 /CinedocTbilisi  
[www.cinedoc-tbilisi.com](http://www.cinedoc-tbilisi.com)

**FILMER A**  
**TOUT PRIX**  
FESTIVAL CINEMA DOCUMENTAIRE



**FILMER A TOUT PRIX**  
**INTERNATIONAL DOCUMENTARY**  
**FILM FESTIVAL**  
**NEXT EDITION NOVEMBER**  
**2015**  
**FATP.BE**





**ÉQUIPE FESTIVAL**  
**REMERCIEMENTS**  
**COMITÉ D'HONNEUR**  
**INDEX**

# ÉQUIPE FESTIVAL

## **DIRECTION GÉNÉRALE**

Claude Ruey, président exécutif  
 Luciano Barisone, directeur  
 Philippe Clivaz, secrétaire général  
 Adrienne Prudente, responsable  
 communication & partenariats  
 (jusqu'en décembre 2014)  
 Tatiana Oberson, responsable  
 communication & partenariats  
 (depuis janvier 2015)  
 Gudula Meinzolt, responsable  
 Doc Outlook – International Market  
 (DOCM)

## **COORDINATION DU PROGRAMME**

Madeline Robert, coordinatrice  
 programmation  
 Justine Duay, assistante programmation  
 et coordinatrice Visions du Réel On Tour  
 Valerie Thurner, coordinatrice Visions  
 du Réel On Tour Deutschschweiz  
 Jeremy Rosenstein, gestion des copies  
 Régis Jeannotat, contrôle des copies  
 Sara Blaser, responsable délégations  
 films  
 Mourad Moussa, responsable et  
 coordinateur programme et catalogue,  
 responsable événements musicaux  
 Emilie Bujès, co-responsable  
 programme et catalogue  
 Fanny Spindler, assistante du directeur  
 pendant le Festival  
 Raphaël Pasche, médiateur scolaire  
 Marc Décosterd, responsable Festival  
 REFLEX

## **COMITÉ DE SÉLECTION**

Luciano Barisone  
 Emilie Bujès (consultante spéciale  
 de la direction artistique)  
 Emmanuel Chicon  
 Paolo Moretti  
 Giona A. Nazzaro  
 Pamela Pianezza

## **DÉBATS ET FORUM**

Comité de sélection  
 Jasmin Basic  
 Elena Lopez Riera  
 Mourad Moussa

## **FOCUS**

Jasmin Basic

## **CONSULTANTS**

Marta Andreu Muñoz (Espagne,  
 Portugal, Amérique du Sud)  
 Paolo Bertolin (Asie-Pacifique)  
 Marina A. Drozdova (Russie)  
 Antoine Hervé (Chine)  
 Barbara Lorey de Lacharrière  
 (Inde et Bangladesh)  
 Tanja Meding (Etats-Unis)

## **SECRÉTAIRES DES JURYS**

Brigitte Morgenthaler  
 Alice Moroni  
 Catherine Muller  
 Ysaline Rochat

## **ADMINISTRATION**

Anne Bory, productrice exécutive  
 Margaux Clivaz, assistante  
 administrative et caissiers  
 Juliette Pythoud, responsable staff  
 Martine Gilliéron, comptable  
 Mireille Vouillamoz, responsable  
 hospitalité  
 Aurore Clerc, responsable  
 accréditations et accueil  
 Ekaterina Vytchegzhanina, assistante  
 accueil et base de données  
 Helder Fernandes, coordinateur  
 des transports  
 Jean-Pierre Gilliéron, responsable  
 sécurité et caisses  
 Nadia Crivelli, coordinatrice  
 infrastructures et décoration  
 Fabrice Bodmer, coordinateur  
 informatique et billetterie  
 (jusqu'en décembre 2014)  
 Manuel Kern, coordinateur informatique  
 et billetterie (depuis janvier 2015)

## COMMUNICATION & PARTENARIATS

Simone Jenni, chargée de communication  
 Kate Espasandin, stagiaire communication  
 Sarah Bovet, stagiaire communication  
 Christelle Jaccard, chargée des relations annonceurs  
 Mi-Yun Park, responsable événements  
 Vanessa Tribet, assistante événements  
 Loïc Oswald, interviews réalisateurs  
 Sophie Mulphin, responsable service de presse  
 Sandrine Pralong, stagiaire presse  
 Beat Glur, chargé de presse alémanique  
 Miguel Bueno, photographe  
 Delphine Schacher, photographe  
 Benjamin Ruey, captation vidéo  
 Ramiro Valdebenito Munoz, captation vidéo

## DOCM

Florian Pfingsttag, coordinateur  
 Antigoni Papantoni, stagiaire media  
 Library  
 Emilie Moor, stagiaire digitalisation

## INFRASTRUCTURES ET DÉCORATION

Rodrigue Armantrading  
 Mathilde Bierens de Haan  
 Mikael Birraux  
 Gaël Bouvet  
 Thomas Brodmann  
 Grégory Brunisholz  
 Florian Closset  
 Nicolas Delaroché  
 Jeanne Graf, cuisine  
 Gamal Guemaz  
 Julien Haenggeli  
 Joaquim Landwehr, cuisine  
 Mauro Pin  
 Rémi Scotto

## PROJECTIONS

Piero Clemente, responsable projectionnistes  
 Marco Stefani, responsable son et image, projectionniste  
 Giampietro Bortolotti, projectionniste et contrôle copies  
 Jérémie Chavalier, projectionniste  
 Laure Donzé, projectionniste  
 Regis Jeannotat, projectionniste  
 Susanne Kaelin, projectionniste  
 Yves Mermoud, projectionniste  
 Michaël Pfenninger, assistant coordinateur général  
 Christian Saccoccio, projectionniste

...et tout le staff auxiliaire et bénévole, merci à chacun !

## SOUS-TITRAGES ET TRADUCTION

Raggioverde Sottotitoli, Roma :  
 Barbara Bialkowska, responsable  
 Thierry Bouscayrol, sous-titreur  
 Luca Caroppo, sous-titreur  
 Serena Coppola, sous-titreuse  
 Chloé Christou, traductrice  
 Alexander Craker, traducteur  
 Pierre Fournier, traducteur  
 Nicole Genberg, traductrice  
 Chloé Genest-Brunetta, traductrice  
 Lucie Lepretre, traductrice  
 Marta Monterisi, sous-titreuse  
 Pascale Morand, traductrice  
 Fabien Pintrand, traducteur  
 Anna Serra Picamal, sous-titreuse  
 Sarah Rochette, traductrice  
 Jennifer Sanchez Roca, traductrice  
 Diana Vandeville, traductrice

## TECHNIQUE SON ET IMAGE

Lumens8, Genève :  
 Laurent Finck, directeur  
 Andrew Capes, coordinateur général, responsable technique des salles de projections  
 David Gaud, responsable technique hors salles de projections  
 Mike Pfenninger, assistant technique

## TRADUCTEURS PROGRAMME, CATALOGUE ET FESTIVAL

Interlignes, Genève :  
 Elodie Flachaire, Emilie Flachaire

## RELECTURE CATALOGUE

Heinz Bäggli  
 Jehanne Denogent  
 Katia Meylan  
 Sandra Spencer

## IDENTITÉ VISUELLE, GRAPHISME ET COMPOSITION

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

## IMPRIMERIE

SRO-Kundig, Genève

## CAPTATIONS VIDÉO

**DES ATELIERS**  
 Etudiants de l'ECAL sous la direction de Benoît Rossel

## NETTOYAGES

Nettoyage La Côte, Carlos Ferreiro, Gland  
 Les équipes de la Ville de Nyon  
 Les équipes de la Ville de Gland

## RESTAURATION

Restaurant et Bar du Réel,  
 Bar de Marens :  
 ParisZürich, Camille et Nicolas Abegg  
 Catering :  
 L'Epicierie de Prangins, Pascal Clivaz

# ...ET MERCÌ À...

- Acryl UMA, Bruce Maurer  
 Alphapanda, Mathias Noschis  
 Ambassade du Mexique en Suisse  
 Ambulante | Gira de Documentales, Mexique  
 Ancine, Brésil, Eduardo Valente  
 APG/SGA  
 artfilm.ch  
 Astra Film Festival, Dumitru Budrala & Csilla Kató  
 Austrian Film Commission, Anne Laurent & Martin Schweighofer  
 Autlook Filmsales, Vienne, Peter Jager  
 Base-Court, Bruno Quiblier, Nicola Di Pinto & Romeo Andreani  
 Bernard Bavaud, sculpteur  
 Box Productions, Thierry Spicher  
 Busan IFF, Hyosook Hong  
 Caribana Festival  
 Centro de Capacitación Cinematografica, Mexique  
 Château de Bossey, Luc & Betty Hegetschweiler  
 Chile Doc, Diego Pino Anguita & Flor Rubina  
 Christian Zeender  
 Cinando, Carole Joly & Lada Dibrova  
 Ciné-Bulletin  
 CinéClub Nyon, Andreas Bachmann-Helbling  
 CinéDOC-Tbilisi, Artchil Khetagouri  
 Cinéforum, Robert Boner  
 Cinélibre, Robert Richter  
 CinemaChile, Constanza Arena  
 Cinéma du Réel, Paris, Maria Bonsanti  
 Cinéma Vérité, Téhéran  
 Cinémathèque suisse, Frédéric Maire & Chicca Bergonzi  
 Cinephil, Tel-Aviv, Philippa Kowarsky & Ori Bader  
 Cinepur film promotion, Munich, Hermann Barth  
 Les membres de la Conférence des Festivals  
 CPH:DOX, Copenhague, Tine Fischer  
 Danish Film Institute, Copenhague, Anne-Marie Kürstein  
 DDC, Alice Thomman & Barbara Aebischer  
 Deckert Distribution, Leipzig, Heino Deckert & Ina Rossow  
 Doc Alliance, Prague, Jana Ptackova & Nina Numankadic  
 Docaviv  
 Doc Lisboa  
 Doc Montevideo, Luis González  
 DocPoint, Helsinki, Ulla Simonen  
 DOK Leipzig, Brigid O'Shea  
 DMZ Korean International Documentary Film Festival  
 Dubai International Film Festival  
 EAVE, Luxembourg  
 ECAL, Benoît Rossel & Lionel Baier  
 EDN – European Documentary Network, Copenhague  
 Eglise catholique suisse  
 Etats généraux du film documentaire, Lussas  
 EURODOC, Montpellier  
 Eventival, Tomas Prasek & Ales Fuchs  
 Eye Film Institute, Amsterdam, Claudia Landsberger  
 Fantoche, Baden  
 far° Nyon  
 Festival dei Popoli  
 Festival del film Locarno  
 Festival des Trois Continents, Nantes, Jérôme Baron  
 Festival International de Films de Fribourg  
 FID Marseille, Anaëlle Bourguignon & Jean-Pierre Rehm  
 Filmhet, Budapest  
 Films Transit, Jan Rofekamp  
 Finnish Film Foundation, Marja Pallassalo  
 First Hand Films, Esther Van Messel & Gitte Hansen  
 Flanders Image, Christian De Schutter  
 FOCAL, Pierre Agthe & Edgar Hagen  
 Fondation Juchum, Willy Schlup & Martine Dupré-Perrin  
 Forum Saint-Pierre, Genève  
 France TV, Anna Glogowski  
 Georgian National Film Center, Nana Janelidze & Giorgi Khabashvili  
 German Films, Mariette Rissenbeek  
 Golden Apricots Yerevan International Film Festival  
 Greek Film Center, Athenes, Iliana Zakopoulou  
 HEAD, Genève, Jean Perret  
 Hostellerie du XVIe Siècle, Christophe & Margareth Decurtins  
 Hôtel Chavannes-de-Bogis Best Western, Christoph Zen Ruffinen, Michaël Garnier & collaborateurs  
 Hôtel de l'Ange, Philippe Kuratle  
 Hôtel des Alpes, Nyon, Marion Sanchez Deblue  
 Hôtel Le Rive, Philip Din Martin  
 Hôtel Real, Véronica & Sylvia Tracchia  
 Icelandic Film, Christof Wehmeier

IDFA – International Documentary Film Festival Amsterdam  
 INCAA, Buenos Aires, Bernardo Bergeret  
 Indie Film, Carsten Aanonsen  
 International Documentary and Short Film Festival of Kerala  
 International Documentary Film Festival Flahertiana  
 Israeli Film Fund, Tel Aviv, Katriel Schory  
 Jeff Silva  
 Jihlava IDFF, Prague, Marek Hovorka & Jarmila Outratová  
 JMT Films Distribution, Tel Aviv, Jean-Michel Treves  
 Khiasma, Olivier Marboeuf  
 Krakow Film Festival, Krzysztof Gierat & Barbara Orlicz  
 Krakow Film Foundation, Katarzyna Wilk  
 Kurzfilmtage Winterthur  
 La fémis / Archidoc, Marc Nicolas, Hélène Fantl  
 La Lanterne Magique  
 L'Elastique Citrique, Nini & François Pythoud  
 L'Epicerie Prangins, Pascal Clivaz  
 Les Cinémas du Grütli Genève, Edouard Waintrop & Alfio Di Guardo  
 Les Entrevues de Belfort, Lili Hinstin  
 Les Hivernales, Nyon  
 Les partenaires du concours des bénévoles  
 Loop, Emilio Alvarez  
 LUFF, Lausanne  
 Lydia Chagoll  
 Ma.ja.de Filmproduktion, Daniel Saltzwedel  
 MDM, Nyon, Pascal Geiger  
 Media Desk Suisse, Corinna Marschall  
 Médias-pro, le Département des Médias de la Conférence des Eglises réformées de Suisse romande (CER)  
 Mexican Film Institute (IMCINE), Montserrat Sánchez  
 Mira Film, Hercli Bundi  
 momento!  
 National Film Center of Latvia  
 Net Oxygen, Jonathan Ernst & Raphaël Prétot  
 Nordisk Panorama  
 Opus One Nyon  
 Paléo Festival Nyon  
 ParisZürich, Camille & Nicolas Abegg  
 Paroma Basu  
 Planete+ Doc Film Festival  
 Planete Doc Review, Varsovie, Artur Liebhart  
 Polish Docs  
 Pro Senectute Vaud, Evelyne Roth & Anne-Claude Ciardet  
 Proimagenes, Bogota, Claudia Triana De Vargas  
 Raggio Verde S.r.l. Rome, Piero Clemente & Barbara Bialkowska  
 Régionyon, Patrick Freudiger, Gérard Produit & Nathalie-Raja Etter  
 Réseau Cinéma CH, Charles-Antoine Courcoux  
 RIDM, Montréal, Roxanne Sayegh & Charlotte Selb  
 RTS, Genève, Irène Challand  
 Sarajevo Film Festival  
 Scottish Documentary, Edinburgh, Sonja Henrici & Finlay Pretsell  
 Six Pack Film  
 Société Suisse des Auteurs (SSA)  
 Sodec, Montréal, Anne-Lyse Haket  
 & Catherine Loumède  
 Solothurner Filmtage  
 Stefan Tolz  
 Suissimage  
 SUPSI, Jean-Pierre Candeloro & Elisabetta Lazzaroni  
 SRF, Zurich, Anita Hugi  
 SWISS FILMS, Catherine Ann Berger, Selina Willemse & Daniel Fuchs  
 The Swedish Film Institute, Stockholm, Sara Ruster  
 Torino Film Festival  
 Transit Film, Montréal, Jan Rofekamp  
 ttree, Lausanne  
 UNI Global Union, Philip Jennings  
 Usine à Gaz, Nyon  
 Ventana Sur  
 Ville de Gland & collaborateurs  
 Ville de Nyon & collaborateurs  
 visions sud est  
 WBI – Wallonie Bruxelles Images, Eric Franssen  
 Yamagata Inti, Asako Fujioka  
 4 Rent A Car, Yves Badan  
 Relecture: Heinz Baggli, Jehanne Denogent, Sandra Spencer  
 Le comité et tous les membres de l'Association de Visions du Réel, ainsi que les collaborateurs, les membres du jury, les logeurs et les bénévoles du Festival.

# COMITÉ D'HONNEUR VISIONS DU RÉEL 2015

## **ALAIN BERSET**

Conseiller fédéral – Chef du  
Département fédéral de l'intérieur

## **DIDIER BURKHALTER**

Conseiller fédéral – Chef du  
Département fédéral des affaires  
étrangères

## **PIERRE-YVES MAILLARD**

Président du Conseil d'Etat du  
Canton de Vaud

## **FRANÇOIS LONGCHAMP**

Président du Conseil d'Etat de la  
République et canton de Genève

## **STÉPHANE ROSSINI**

Président du Conseil national

## **CLAUDE HÊCHE**

Président du Conseil des Etats

## **RUTH DREIFUSS**

Ancienne Présidente de la  
Confédération

## **JACQUES NICOLET**

Président du Grand Conseil vaudois

## **ANNE-CATHERINE LYON**

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

## **PHILIPPE LEUBA**

Conseiller d'Etat, Chef du Département  
de l'économie et du sport

## **DANIEL ROSSELLAT**

Syndic de Nyon

## **MATTHIAS AEBISCHER**

Conseiller national – Président  
de la Commission de la science,  
de l'éducation et de la culture

## **GÉRALDINE SAVARY**

Conseillère aux Etats – Présidente  
de la Commission de la science,  
de l'éducation et de la culture  
du Conseil des Etats

## **OLIVIER FELLER**

Conseiller national

## **GUY PARMELIN**

Conseiller national

## **JACKY COLOMB**

Président du Conseil communal

## **OLIVIER MAYOR**

Municipal et député – Président  
de la Commission des affaires  
culturelles de Nyon

## **GÉRALD CRETEGNY**

Président du Conseil Régional,  
Syndic de Gland, député

## **ISABELLE MONNEY**

Municipale de la culture –  
Ville de Gland

## **ELISABETH BAUME-SCHNEIDER**

Présidente de la Commission fédérale  
du cinéma, Ministre de la République et  
Canton du Jura

## **SHALVA TSISKARASHVILI**

Représentant permanent de la Géorgie  
auprès de l'Office des Nations Unies et  
des autres organisations internationales  
à Genève

## **IRAKLI KURASHVILI**

Ambassadeur de Géorgie en Suisse

## **CHARLES AZNAVOUR**

Ambassadeur d'Arménie en Suisse

## **MARKUS HONGLER**

Président du comité de direction du  
Groupe Mobilière

## **MICHÈLE BERGKVIST-RODONI**

Responsable Prévoyance – Membre  
du comité de direction du Groupe  
Mobilière

## **SUSANNE RUOFF**

Directrice générale de la Poste Suisse

## **RAYMOND LORETAN**

Président SRG SSR

## **ROGER DE WECK**

Directeur général SRG SSR

## **GILLES MARCHAND**

Directeur RTS



**ANNE-MARIE MAILLEFER**

Présidente de la Fondation vaudoise  
d'aide sociale et culturelle

**ISABELLE CHASSOT**

Directrice de l'Office fédéral de la  
culture

**MANUEL SAGER**

Directeur de la Direction du  
développement et de la coopération,  
Ambassadeur

**IVO KUMMER**

Chef de la Section Cinéma de l'Office  
fédéral de la culture

**BRIGITTE WARIDEL**

Cheffe du service des affaires  
culturelles du Canton de Vaud

**CHARLES BEER**

Président de Pro Helvetia

**THIERRY BÉGUIN**

Président de Cinéforum

**BEA CUTTAT**

Présidente de l'Association Suisse du  
Cinéma d'Art

**JOSEFA HAAS**

Présidente de SWISS FILMS

**KASPAR KASICS**

Réalisateur et Président de  
l'Association suisse des scénaristes et  
réalisateurs de films

**LILI NABHOLZ**

Présidente de Suissimage

**DENIS RABAGLIA**

Président de la SSA – Société Suisse  
des Auteurs

**CLARA ROUSSEAU**

Directrice marketing et distribution  
TV5MONDE FBS

**MARC WEHRLIN**

Président de la Cinémathèque suisse

**VIDY** THÉÂTRE  
LAUSANNE

DU 7 AU  
13 MAI 2015

**MATHIEU BERTHOLET**  
**DERBORENCE**

d'après Charles Ferdinand Ramuz

© Jacques Sauthier

[www.vidy.ch](http://www.vidy.ch)

Salle  
Charles  
Apothéloz

# INDEX PAR TITRE ORIGINAL

16 Years Till Summer	<b>102</b>	Dirty Business	<b>82</b>	Kond	<b>229</b>
A barca	<b>138</b>	Dom na glowie	<b>83</b>	Krs	<b>45</b>
A Morte Diária	<b>103</b>	Don't Worry, It's Modern Art!	<b>192</b>	L'Archéologue, l'archive & les alchimistes	<b>141</b>
Above and Below	<b>150</b>	Dorsal	<b>140</b>	L'Avocat de la terreur	<b>252</b>
Akhmeteli 4	<b>265</b>	Drôle de Guerre	<b>61</b>	La Brêle sauvage	<b>88</b>
All Things Ablaze	<b>282</b>	EA2 (2 <sup>e</sup> exercice d'admiration : Jean Eustache)	<b>193</b>	La Buena Vida – Das gute Leben	<b>130</b>
America in One Room	<b>266</b>	EA3 (3 <sup>e</sup> exercice d'admiration : Jean Cocteau)	<b>194</b>	La Capture	<b>71</b>
Anarekli	<b>267</b>	Eismädchen	<b>62</b>	La Familia Chechena	<b>72</b>
Anverj Pakhust, Haverzh Veradardz	<b>228</b>	El Enemigo	<b>84</b>	La Lanterne Magique	<b>289</b>
Archipels, granites dénudés	<b>138</b>	Ella Maillart – Double Journey	<b>63</b>	La Muerte en La Alcarria	<b>109</b>
Arlette. Mut ist ein Muskel	<b>124</b>	En Friche	<b>64</b>	La Nuit s'achève	<b>110</b>
Atl Tlachinolli	<b>104</b>	Entering Indifference	<b>195</b>	La Selva Inflada	<b>111</b>
Au crépuscule d'une vie	<b>151</b>	Erbarne Dich:		Le Boudin	<b>89</b>
Ausencias	<b>80</b>	Matthäus Passion Stories	<b>156</b>	Le Nez	<b>159</b>
Austin to Boston	<b>152</b>	Eva	<b>107</b>	Leçons de ténèbres	<b>198</b>
Back Water	<b>125</b>	Film o lubvi	<b>85</b>	Les Accords d'Alba	<b>199</b>
Badjao	<b>283</b>	Filmi baraye to	<b>86</b>	Let You Always Sing, Mother!	<b>273</b>
Bakhmaro	<b>268</b>	Flüsse Täler Berge	<b>65</b>	Lo stato brado	<b>90</b>
Battles	<b>105</b>	Fragments sur la grâce	<b>196</b>	Lupino	<b>73</b>
Being Bruno Banani	<b>153</b>	Gangbé!	<b>66</b>	Madonna	<b>74</b>
Berlenga Grande	<b>139</b>	Général Idi Amin Dada: Autoportrait	<b>250</b>	Madres de los Dioses	<b>46</b>
Biblioteka	<b>269</b>	Gniazdo	<b>141</b>	Magna Graecia / Europa Impari	<b>112</b>
Body (le corps du frère)	<b>126</b>	God Save Justin Trudeau	<b>157</b>	Manqana, romelic kvelafers gaagrobs	<b>274</b>
Bologna Centrale	<b>188</b>	Grozny Blues	<b>41</b>	Mars Closer	<b>142</b>
Bonne nouvelle	<b>189</b>	Homeland (Iraq Year zero)	<b>42</b>	Maskoon	<b>284</b>
California City	<b>40</b>	Horizontes	<b>108</b>	Meidani, samkharos chipy	<b>275</b>
Casa Blanca	<b>58</b>	Icaros	<b>67</b>	Memoria desmemoriada	<b>47</b>
Čau, Rasma!	<b>59</b>	Ik ben Alice	<b>43</b>	Misterios Mínimos	<b>91</b>
Cavernicole	<b>139</b>	Imagine Waking Up Tomorrow and All Music Has Disappeared	<b>44</b>	Mon voyage d'hiver	<b>200</b>
Ce que le temps a donné à l'homme – Jacques Higelin	<b>288</b>	Incendio/Rescate	<b>87</b>	Monumentum	<b>113</b>
Chœurs en exil	<b>154</b>	Ingen ko pa isen	<b>68</b>	Mountain Fire Personnel	<b>92</b>
Cici	<b>127</b>	Instantes de Campaña	<b>69</b>	Muchachas	<b>131</b>
Coma	<b>106</b>	Jaurès	<b>197</b>	Mummenschanz Movie	<b>132</b>
Coming of Age	<b>60</b>	Je suis le peuple	<b>158</b>	My Love Don't Cross That River	<b>160</b>
Cyclique	<b>128</b>	Jumping the Shadows	<b>129</b>	Netavi iq teatri aris	<b>276</b>
Dadumbulebi	<b>270</b>	Kapila	<b>70</b>	Next	<b>114</b>
Déchirés/Graves	<b>190</b>	Khelmtsipe	<b>271</b>	Nosotras / Ellas	<b>115</b>
Der Saugwagenpilot	<b>140</b>	Khidi	<b>272</b>	Of Men and War	<b>161</b>
Der Weisse Raum	<b>81</b>	Koko, le gorille qui parle	<b>251</b>	of the North	<b>48</b>
Después de la Revolución	<b>191</b>			On Difference as Such	<b>142</b>
Die letzten Gigolos	<b>155</b>			On vénère bien les chevaux	<b>143</b>

One in a Million	<b>143</b>	Women in Sink	<b>76</b>
Orlando Ferito Roland blessé	<b>201</b>	Xun Ai	<b>55</b>
Parcham e Siaah	<b>116</b>	Yallah! Underground	<b>162</b>
Parque Lenin	<b>117</b>	Zaplyv	<b>121</b>
Paulina	<b>93</b>		
Pedro M, 1981	<b>94</b>		
Petit traité de la marche en plaine	<b>95</b>		
Pirimze	<b>277</b>		
Pistoleros	<b>144</b>		
Poço das almas	<b>144</b>		
Poeti veradardze	<b>230</b>		
Retour sur une illusion	<b>133</b>		
Rome désolée	<b>202</b>		
Sahman	<b>231</b>		
Sansui, Landschaft	<b>145</b>		
Seca	<b>49</b>		
Sehenswürdigkeiten	<b>145</b>		
Seuls, ensemble	<b>118</b>		
Sipelgapesa	<b>50</b>		
Spartiates	<b>290</b>		
Spitak qaghaq	<b>232</b>		
Sunaa' al-kheyam fi al-Qahira	<b>51</b>		
Surire	<b>52</b>		
Suspendu à la nuit	<b>96</b>		
Talousennustajat	<b>146</b>		
The Charles Bukowski Tapes	<b>253</b>		
The Érpatak Model	<b>53</b>		
The Hunters	<b>97</b>		
The Rabbit and the Teasel	<b>75</b>		
The Visit	<b>54</b>		
Totally Lies	<b>146</b>		
Trêve	<b>119</b>		
Tskhovreba Transiti	<b>278</b>		
Tyndall	<b>98</b>		
Un dragon dans les eaux pures du Caucase	<b>279</b>		
Une jeunesse allemande	<b>134</b>		
Vaveragrogh	<b>233</b>		
Veradardz avetyats yerkir	<b>234</b>		
Verjin kayan	<b>235</b>		
Viaggio nella dopo-storia	<b>203</b>		
Volta à Terra	<b>120</b>		
Wild Women – Gentle Beasts	<b>135</b>		

# Cinélibre takes films from Visions du Réel to Swiss cinema screens.

**INTO ETERNITY** **DOMINO EFFECT** **BUGARACH**  
**LE THÉ OU L'ÉLECTRICITÉ** **LA VIERGE, LES COPTES ET MOI...**  
**WORK HARD PLAY HARD** **FLUTRA MOSKVA** **THE PUNK SYNDROME**  
**L'ENCERCLEMENT** **How to Make a Book with Steidl** **Steamy Life**  
**LA DEMOCRATIE DANS LES PAYS DU NORD LIBÉRALISME** **DER KAPITÄN UND SEIN PIRAT**  
**EXILE FAMILY MOVIE**

Cinélibre distributes films presented at Visions du Réel. Visions du Réel supports this Cinélibre project as a partner.



www.cinelibre.ch  
cinelibre@gmx.ch

VISIONS  
DU RÉEL  
ON TOUR

# INDEX PAR TITRE INTER- NATIONAL

16 Years Till Summer	<b>102</b>	EA2 (2 <sup>e</sup> exercice d'admiration : Jean Eustache)	<b>193</b>	Le Boudin	<b>89</b>
A barca	<b>138</b>	EA3 (3 <sup>e</sup> exercice d'admiration : Jean Cocteau)	<b>194</b>	Leçons de ténèbres	<b>198</b>
A German Youth	<b>134</b>	Economic Forecasters	<b>146</b>	Lenin Park	<b>117</b>
A Movie For You	<b>86</b>	Ella Maillart – Double Journey	<b>63</b>	Les Accords d'Alba	<b>199</b>
A Time to Rest	<b>119</b>	En Friche	<b>64</b>	Let You Always Sing, Mother!	<b>273</b>
Above and Below	<b>150</b>	Endless Escape, Eternal Return	<b>228</b>	Lives in Transit	<b>278</b>
Absences	<b>80</b>	Entering Indifference	<b>195</b>	Lupino	<b>73</b>
Akhmeteli Street No.4	<b>265</b>	Erbarne Dich: Matthew Passion Stories	<b>156</b>	Madonna	<b>74</b>
Alice Cares	<b>43</b>	Eva	<b>107</b>	Magna Graecia / Europa Impari	<b>112</b>
All Things Ablaze	<b>282</b>	Feral State	<b>90</b>	Manufacturing Romance	<b>55</b>
America in One Room	<b>266</b>	Film About Love	<b>85</b>	Mars Closer	<b>142</b>
Anthill	<b>50</b>	Fire/Rescue	<b>87</b>	Meidan, Nave of the World	<b>275</b>
Archipelagos, Naked Granites	<b>138</b>	Fragments sur la grâce	<b>196</b>	Minimal Mysteries	<b>91</b>
Arlette. Courage is a Muscle	<b>124</b>	Gangbé!	<b>66</b>	Moments of Campaign	<b>69</b>
Atlantic	<b>140</b>	Général Idi Amin Dada: Self-Portrait	<b>250</b>	Monumentum	<b>113</b>
Austin to Boston	<b>152</b>	God Save Justin Trudeau	<b>157</b>	Mothers of the Gods	<b>46</b>
Back Water	<b>125</b>	Grozny Blues	<b>41</b>	Mountain Fire Personnel	<b>92</b>
Bakhmaro	<b>268</b>	Habitat	<b>141</b>	Muchachas	<b>131</b>
Battles	<b>105</b>	Haunted	<b>284</b>	Mummenschanz Movie	<b>132</b>
Being Bruno Banani	<b>153</b>	Hi, Rasma!	<b>59</b>	My Love Don't Cross That River	<b>160</b>
(be)longing	<b>120</b>	Homeland (Iraq Year zero)	<b>42</b>	My Winter Journey	<b>200</b>
Berlenga Grande	<b>139</b>	Horizons	<b>108</b>	Next	<b>114</b>
Biblioteka	<b>269</b>	House on its Head	<b>83</b>	No Cow on the Ice	<b>68</b>
Bologna Centrale	<b>188</b>	I Am the People	<b>158</b>	Of Men and War	<b>161</b>
Bonne nouvelle	<b>189</b>	Icaros	<b>67</b>	of the North	<b>48</b>
Border	<b>231</b>	Ice Girls	<b>62</b>	On Difference as Such	<b>142</b>
Brother's Body	<b>126</b>	Imagine Waking Up Tomorrow and All Music Has Disappeared	<b>44</b>	One in a Million	<b>143</b>
California City	<b>40</b>	Jaurès	<b>197</b>	Orlando Ferito Roland Wounded	<b>201</b>
Casa Blanca	<b>58</b>	Jumping the Shadows	<b>129</b>	Paraguay Remembered	<b>47</b>
Cavernicole	<b>139</b>	Kapila	<b>70</b>	Paulina	<b>93</b>
Ce que le temps a donné à l'homme – Jacques Higelin	<b>288</b>	Karst	<b>45</b>	Pedro M, 1981	<b>94</b>
Cici	<b>127</b>	Koko, le gorille qui parle	<b>251</b>	Phoney War	<b>61</b>
Coma	<b>106</b>	Kond	<b>229</b>	Pirimze	<b>277</b>
Coming of Age	<b>60</b>	L'Avocat de la terreur	<b>252</b>	Pistoleros	<b>144</b>
Cyclic	<b>128</b>	La Brêle sauvage	<b>88</b>	Reflection	<b>267</b>
Death in La Alcarria	<b>109</b>	La Buena Vida – The Good Life	<b>130</b>	Return of the Poet	<b>230</b>
Déchirés/Graves	<b>190</b>	La Capture	<b>71</b>	Return to an Illusion	<b>133</b>
Después de la Revolución	<b>191</b>	La Lanterne Magique	<b>289</b>	Return to the Promised Land	<b>234</b>
Dirty Business	<b>82</b>			Rivers Valleys Mountains	<b>65</b>
Documentarist	<b>233</b>			Rome désolée	<b>202</b>
Don't Worry, It's Modern Art!	<b>192</b>			Sansui, Landscape	<b>145</b>
Drought	<b>49</b>			Scorched Water	<b>104</b>

Short Treatise on Walking in the Plains	95	Well of Souls	144
Singing in Exile	154	Wild Women – Gentle Beasts	135
Sons of Barents	118	Will There Be a Theatre up There?	276
Spartans	290	Women in Sink	76
Speechless	270	Yallah! Underground	162
Suction Trucker	140		
Surire	52		
Suspended by the Night	96		
Swimmers	121		
The Archaeologist, the Archive and the Alchemists	141		
The Black Flag	116		
The Bridge	272		
The Charles Bukowski Tapes	253		
The Chechen Family	72		
The Daily Death	103		
The Empire of Scents	159		
The Enemy	84		
The Érpatak Model	53		
The Hunters	97		
The Inflated Jungle	111		
The Last Gigolos	155		
The Last Station	235		
The Machine Which Makes Everything Disappear	274		
The Night is Fading	110		
The Pipeline Next Door	279		
The Rabbit and the Teasel	75		
The Ruler	271		
The Tentmakers of Cairo	51		
The Visit	54		
The White Room	81		
The White Town	232		
They Worship Horses, Don't They?	143		
Things to See	145		
Totally Lies	146		
Twilight of a Life	151		
Tyndall	98		
Us Women / Them Women	115		
Viaggio nella dopo-storia	203		
Walking Under Water	283		

# DOCS FROM FLANDERS @VISIONS DU RÉEL

## TWILIGHT OF A LIFE

BY SYLVAIN  
BIEGELEISEN

PROD. ZEN  
PRODUCTIONS

**OPENING FILM  
GRAND ANGLE**

## BATTLES

BY ISABELLE  
TOLLENAERE

PROD. MICHIGAN  
FILMS

**REGARD NEUF**

## THE RABBIT AND THE TEASEL

BY ELS DIETVORST

PROD. TONDO FILMS

**COMPÉTITION  
INTERNATIONALE  
MOYENS MÉTRAGES**

## ON DIFFERENCE AS SUCH

BY CHRISTINA  
STUHLBERGER &  
CHLOË DELANGHE

PROD. KASK

**PREMIER PAS**

### PITCHING DU RÉEL PROJECTS

## THE COLOR OF THE CHAMELEON

BY ANDRES LUBBERT  
PROD. OFF WORLD

## O.F.W. - OVERSEAS FILIPINO WORKER

BY YOON SOA  
PROD. MICHIGAN FILMS

flanders®  
#talentmatters

VAF

SCREEN  
FLANDERS

Flanders  
State of the Art

flandersimage.com

# INDEX PAR RÉALISATEUR

Agüero, Pablo	46	Farellacci, François	73	Lamas, Salomé	89
Arbugaev, Maxim	97	Fattahi, Sara	106	László, Aline	144
Arsenishvili, Vano	272	Favre, Frédéric	128	Leemans, Itziar	117
Astudillo, Tomás	69	Finocchiaro, Turi	154	Lentini, Daniel	103
Baptist, Willem	289	Fontana, Andreas	94	León, Ricardo	93
Barbosa, Cristiano	140	Fuhrer, Maxime	141	Léon, Valérie	278
Barré, Vincent	95	Gagnon, Dominic	48	Leuthy, Cyril	110
Bassaler, Rémi	143	Gieling, Ramon	156	Lewinsky Sträuli, Mariann	63
Beamish, Kim	51	Gogua, Nino	74	Ley, Omblin	139
Becker, Karin	144	Gonzalez-Rubio, Pedro	67	Lo Giudice, Carlo	90
Bécue-Renard, Laurent	161	Guilhaume, Paul	143	Loginov, Vladimir	50
Behrouzi, Iman	86	Günther, Bastian	40	Maciuszek, Aleksandra	58
Bellucci, Nicola	41	Gurchiani, Tinatin	274	Madsen, Michael	54
Bergmann, Stephan	155	Haney, James Marcus	152	Mamin, Ueli	132
Bétant, Yann	127	Hazanov, Elena	133	Maroist, Guylaine	157
Bianchi, Fatima	98	Hérétakis, Daphné	138	Matías, Aldemar	84
Biegeleisen, Sylvain	151	Hick, Alexander	104	McLoughlan, Lou	102
Bigini, Antonio	63	Hofer, Eileen	108	Mignon, Carlos	117
Blatter, Steven	129	Hoffmann, Florian	124	Mognetti, Robin	146
Bonnaire, Sandrine	288	Huezo, Tatiana	80	Mrevlishvili, Giorgi	267
Boros, Annelie	142	Huhtanen, Reetta	146	Naranjo, Alejandro	111
Briones, Pablo	138	Inashvili, Zurab	273	Neisi, Majed	116
Brueckner, Vera	142	Jalaghania-Brisson, Tamuna	278	Nguyen, Kim	159
Brunner, Benny	53	Janelidze, Davit (Dato)	275	Orjonikidze, Nino	272
Burger, Sander	43	Janelidze, Nana	276	Osnovikoff, Ivan	52
Carvalho, Vítor	139	Jashi, Salomé	268, 270	Pakalnina, Laila	59
Chai, Hongfang	55	Jilg, Melanie	107	Palenta, Adam	83
Clément, Greg	88	Jin, Moyoung	160	Parel, David Nicolas	126
Cohrs, Jonathan	125	Junge, Jörg	153	Paustian, Kristina	121
Creton, Pierre	95	Jurschick, Karin	81	Périot, Jean-Gabriel	134
Delanghe, Chloë	142	Kalashnikov, Dmitrii	85	Perut, Bettina	52
Dietvorst, Els	75	Kandelaki, David	266	Pesce, Julia	115
Dieutre, Vincent	188–203	Kerzanet, Erwan	112	Pinto, Filipa	144
Domínguez Serén, Eloy	68	Khachatryan, Harutyun	228–235	Plácido, João Pedro	120
Dubosc, Dominique	47	Khetagouri, Artchil	265	Pomares Piñol, Fernando	109
Dumesh, Vadim	82	Kirtadzé, Nino	279	Poulin-Jacob, Françoise	64
Edkins, Teboho	60	Kremer, David	118	Ramos, Maria	49
El Hajj, Myriam	119	Krüger, Oliver	141	Recupero, Claudio	133
Eslam, Farid	162	Kubarska, Eliza	283	Renau, Juan	87
Essmann, Carlos	91	Kugel, Marco	65	Riedel, Alexander	289
Fahdel, Abbas	42	Lachassagne, Geoffrey	71	Robert, Arnaud	66
Fan, Jian	55	Lamanda, Laura	73	Rossetti, Nathalie	154
Fanjul, Juliana	131	Lamanna, Anita	112	Roussillon, Anna	158

Ruel, Eric	<b>157</b>
Saget, Frédéric-Pierre	<b>61</b>
Schanze, Jens	<b>130</b>
Schmid, Anka	<b>135</b>
Schroeder, Barbet	<b>250-253</b>
Schwietert, Stefan	<b>44</b>
Segundo, Carlos	<b>140</b>
Shengeli, Shalva	<b>271</b>
Solá, Martín	<b>72</b>
Solodunov, Aleksey	<b>282</b>
Steiner, Nicolas	<b>150</b>
Sternal, Lin	<b>62</b>
Stoikov, Dmitry	<b>282</b>
Stuhlberger, Christina	<b>142</b>
Surendran, Sanju	<b>70</b>
Tabatadze, Sophia	<b>277</b>
Talwar, Arjun	<b>141</b>
Techynskyi, Oleksandr	<b>282</b>
Timm, Bettina	<b>289</b>
Todorovic, Vladimir	<b>45</b>
Tollenaere, Isabelle	<b>105</b>
Tourrent, Eva	<b>96</b>
Tsimintia, Ana	<b>269</b>
Tyson, Alex	<b>92</b>
Urquiza, Elia	<b>114</b>
Valmontone, Lorenzo	<b>129</b>
Wadimoff, Nicolas	<b>290</b>
Wentzlaff, Susann	<b>153</b>
Wiesnagrotzki, Nina	<b>145</b>
Wolkan, Silvia	<b>144</b>
Wüllner, Salome	<b>140</b>
Yazji, Liwaa	<b>284</b>
Yeni Türk, Fadi	<b>113</b>
Zaki, Iris	<b>76</b>
Ziehli, Salomé	<b>145</b>



## Les sociétaires Raiffeisen vivent plus d'émotions.

Concerts, événements, Raiffeisen Super League, domaines  
skiabiles à prix attractifs et Passeport Musées gratuit.  
[raiffeisen.ch/memberplus](http://raiffeisen.ch/memberplus)

# RAIFFEISEN

**VISIONSDUREEL.CH**



SPONSORS PRINCIPAUX



PARTENAIRE MÉDIA

