

A person in a red dress stands on a wooden structure, possibly a balcony or a small stage, against a clear blue sky. The structure has a thatched roof and a tall pole with a flag on top. The person is looking towards the right. The overall scene is bright and clear.

VISIONS DU RÉÉEL

FESTIVAL INTERNATIONAL
DE CINÉMA NYON
DOC OUTLOOK
INTERNATIONAL MARKET
DU 15 AU 23 AVRIL 2016
VISIONSDUREEL.CH

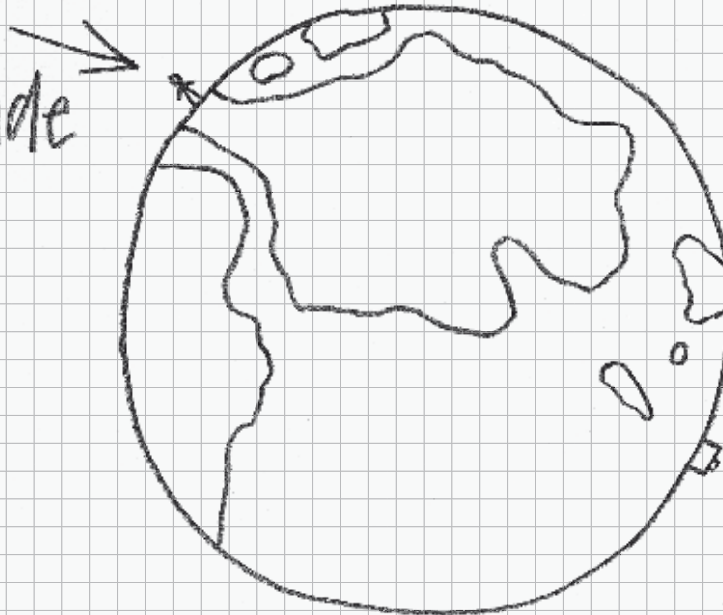
VISIONS DU RÉEL

**15 AU 23 AVRIL 2016
FESTIVAL INTERNATIONAL DE CINÉMA NYON
WWW.VISIONSDUREEL.CH**

SOMMAIRE

ÉDITORIAUX	5
PARTENAIRES	12
REMERCIEMENTS PARTENAIRES ET SESTERCE CLUB	19
JURYS & PRIX	23
COMPÉTITION INTERNATIONALE	
LONGS MÉTRAGES	41
MOYENS MÉTRAGES	63
COURTS MÉTRAGES	83
REGARD NEUF	103
HELVÉTIQUES	125
PREMIERS PAS	139
GRAND ANGLE	151
MAÎTRE DU RÉEL PETER GREENAWAY	165
ATELIERS	
DOMINIC GAGNON	181
AUDRIUS STONYS	215
FOCUS CHILI	251
DOC ALLIANCE SELECTION	277
PROJECTIONS SPÉCIALES	283
ÉQUIPE FESTIVAL	324
REMERCIEMENTS	326
COMITÉ D'HONNEUR	328
INDEX	
PAR TITRE ORIGINAL	330
PAR TITRE INTERNATIONAL	332
PAR RÉALISATEUR-TRICE	334

Moi, de retour
de Nouvelle-Zélande



Ma valise

Quoi qu'il arrive – nous vous aidons
rapidement et simplement. [mobiliere.ch](https://www.mobiliere.ch)

la Mobilière

ÉDITORIAL

PAR CLAUDE RUEY, PRÉSIDENT EXÉCUTIF DE VISIONS DU RÉEL

Le film documentaire, un art mineur ? Il arrive parfois que des personnes peu au fait de l'art cinématographique posent encore une telle question. Et pourtant ! Comme le rappelle volontiers Luciano Barisone, le cinéma est né documentaire : *La sortie de l'usine Lumière*, premier film présenté publiquement par les frères Lumière n'était-il pas précisément un documentaire ? Et la première projection publique de films par ces deux pionniers qu'étaient Auguste et Louis Lumière ne mêlait-elle pas documentaires et débuts de fiction, indissociablement liés ? Oui, le cinéma est né documentaire. Et, comme l'ajoute encore Luciano Barisone, le documentaire, c'est du cinéma ! Considérer que ce genre serait une branche mineure du cinéma est bien un contresens historique.

Qui plus est, les succès récents du genre documentaire viennent conforter notre conviction que ce type de cinéma relève bien d'un art majeur. Nous en voulons pour preuve les réussites de Gianfranco Rosi, primé presque coup sur coup par un Lion d'or à Venise pour *Sacro GRA* (film dont le pitch avait été préalablement débattu à Visions du Réel) et par un Ours d'or à Berlin pour *Fuocoammare*.

Aujourd'hui, loin d'être un film de type scolaire, schématique ou caricaturalement propagandiste, le documentaire, aujourd'hui cinéma du réel, se distingue de moins en moins du cinéma de fiction. Devenu documentaire de création, il n'est pas pur reportage brut, rapportant sans recul des faits bruts, mais il est élaboration réfléchie répondant à un scénario voulu par le réalisateur. Ce serait d'ailleurs une illusion que de croire que le tournage d'un documentaire reflète sans influence aucune le vécu originel des sujets traités. Comme le relève Emmanuel Carrère dans *Le Royaume* : « quand on tourne un documentaire, soit on tente de faire croire qu'on y voit les gens « pour de vrai », c'est-à-dire comme ils sont quand on n'est pas là pour les filmer, soit on admet que le fait de les filmer modifie la situation, et alors ce qu'on filme, c'est cette situation nouvelle ». Nuance de taille pourtant : si dans le domaine de la fiction, on fait appel à des comédiens qui jouent un rôle convenu, dans le cinéma du réel, les protagonistes sont les acteurs de leur propre vie. Et c'est probablement ce qui fait la différence entre réel et fiction. Mais aujourd'hui la différence s'arrête là.

« Le documentaire c'est la vraie vie ! ». Cette exclamation d'un enfant

participant aux ateliers de *La Lanterne Magique* lors de la dernière édition de Visions du Réel résume bien ce cinéma : c'est la vie sous toutes ses formes, c'est l'expression dans tous ses aspects, c'est le monde dans toutes ses facettes qui est présent à Nyon cette année encore.

Festival leader aussi bien sur les plans international que suisse, festival leader pour la qualité cinématographique des films projetés et festival leader encore pour son rôle de tremplin promouvant la créativité, Visions du Réel, Festival international de cinéma Nyon, vous souhaite une excellente édition 2016.

CLAUDE RUEY

EDITORIAL

VON DR. CLAUDE RUEY, GESCHÄFTSFÜHRENDER PRÄSIDENT

Der Dokumentarfilm, eine Kunstform zweiter Klasse? Es kommt immer noch vor, dass mit der Filmkunst wenig vertraute Menschen eine solche Frage stellen. Dabei wissen wir es doch besser! Wie Luciano Barisone dies gerne in Erinnerung ruft, ist das Kino aus dem Dokumentarfilm hervorgegangen: War nicht *Arbeiter verlassen die Lumière-Werke*, der erste öffentlich vorgeführte Film der Brüder Lumière, ein Dokumentarfilm? Und vermischten sich bei der ersten öffentlichen Vorführung der Filme der beiden Pioniere Auguste und Louis Lumière nicht Dokumentarfilm und die Anfänge des Spielfilms, beide untrennbar miteinander verbunden? Ja, das Kino ist aus dem Dokumentarfilm entstanden. Und um erneut Luciano Barisone zu zitieren: Der Dokumentarfilm ist Kino! Anzunehmen, es handle sich um einen Nebenzweig des Kinos, wäre ein historischer Irrtum.

Noch dazu wird unsere Überzeugung, dass dieses Kino hohe Kunst ist, von den jüngsten Erfolgen des Genres untermauert. Ziehen wir als Beweis die Erfolge Gianfranco Rosis heran, der Schlag auf Schlag erst in Venedig mit dem Goldenen Löwen für *Sacro GRA* (dessen Pitch zuvor am Festival Visions du Réel diskutiert wurde), dann

in Berlin mit dem Goldenen Bären für *Fuocoammare* ausgezeichnet wurde.

Der Dokumentarfilm – heute weit davon entfernt, ein schematischer oder karikaturartiger Schulfilm mit Propaganda-Ambitionen zu sein – ist vom Spielfilm immer weniger zu unterscheiden. Als kreativer Dokumentarfilm ist er keine blosse Reportage mehr, die abstandslos von reinen Tatsachen berichtet, sondern vielmehr ein überlegter Verlauf, der auf ein vom Regisseur gewolltes Szenario antwortet. Es wäre illusorisch zu glauben, dass das Drehen eines Dokumentarfilms einflussfrei das ursprüngliche Erleben der behandelten Themen widerspiegelt. Dies betont auch Emmanuel Carrère in *Das Reich Gottes*: «Wenn man einen Dokumentarfilm dreht, versucht man entweder Glauben zu machen, dass man da die «Leute in echt» sieht, das heisst so, wie sie sind, wenn man nicht da ist, um sie zu filmen, oder man gesteht ein, dass die Situation durch den Akt des Filmens verändert wird und dass das, was man filmt, diese neue Situation ist». Mit einer wichtigen Nuance: Im Spielfilm werden Schauspieler engagiert, die eine bestimmte Rolle spielen – im Dokumentarfilm jedoch sind die Protagonisten Akteure ihres eigenen Lebens. Und genau

hier liegt vermutlich der Unterschied zwischen Dokumentar- und Spielfilm. Doch das ist heute der einzige Unterschied.

«Der Dokumentarfilm, das ist das wahre Leben!». Dieser Ausruf eines Kindes, das bei der letzten Ausgabe von Visions du Réel an den Workshops von *Die Zaublaterne* teilnahm, resümiert dieses Kino sehr treffend: Es ist das Leben in allen seinen Formen, der Ausdruck all seiner Aspekte, es ist die Welt mit all ihren Facetten, die auch in diesem Jahr wieder in Nyon präsentiert wird.

Visions du Réel, Festival international de cinéma Nyon, ein führendes Festival auf Schweizer sowie internationale Ebene – führend durch die Qualität der vorgeführten Filme, führend auch durch seine Rolle als Sprungbrett und Förderer der Kreativität – wünscht Ihnen eine sehr schöne Ausgabe 2016.

DR. CLAUDE RUEY

EDITORIAL

BY CLAUDE RUEY, EXECUTIVE PRESIDENT

Is documentary film a minor art form? Sometimes, people who have little knowledge of the cinematographical arts may still ask such a question. And yet! As Luciano Barisone reminds us with pleasure, film was born from the documentary: after all, was not the first film publicly presented by the Lumière brothers, *Employees Leaving the Lumière Factory*, a documentary? And did not the first public film screenings by the two pioneers known as Auguste and Louis Lumière mix documentaries and the beginnings of fiction, inextricably entwined? Yes, film was born from the documentary. And, as Luciano Barisone adds again, documentary is cinema! It would be a historical misunderstanding to consider this genre as a minor branch of film.

What is more, the recent successes of the documentary genre strengthen our conviction that this type of film really does fall under the category of a major art form. Nothing demonstrates this more clearly than the success of Gianfranco Rosi, who won, almost in quick succession, the Golden Lion at Venice for *Sacro GRA* (a film whose pitch had previously been debated at Visions du Réel) and the Golden Bear in Berlin for *Fuocoammare*.

Today, far from being a scholarly, schematic or exaggeratedly propagandist type of film, the documentary – today, 'cinéma du réel' the real world – is less and less different from fictional film. Now a creative documentary, is not pure raw reporting, relating raw facts without perspective; rather, it is considered a creation responding to the scenario defined by the director. Moreover, it would be illusory to believe that the filming of a documentary reflects the original experience of the subjects being treated without any influence. As Emmanuel Carrère points out in *The Kingdom*: “when we shoot a documentary, either we attempt to make you believe that we are seeing people 'for real', that is to say how they are when we are not there to film them, or we admit that the fact we are filming them changes the situation and, therefore, that what we are filming is this new situation.” An important distinction: although in the domain of fiction, we use actors to play an agreed role, in documentary filmmaking, the protagonists are playing a role in their own lives. And that is probably what makes the difference between reality and fiction. But today, the difference stops there.

“Documentaries are real life!” This exclamation from a child taking part in

workshops run by *The Magic Lantern* during the last edition of Visions du Réel perfectly sums up this film genre: once again in Nyon this year, you will find life in all its forms, expression, in all its aspects and the world in all its facets.

A leading festival, as much on the international scene as in Switzerland, a leading festival in terms of the cinematographical quality of the films screened, and, again, a leading festival because of the role it plays as a springboard to promote creativity, Visions du Réel, Festival international de cinéma Nyon, wishes you an excellent 2016 edition.

CLAUDE RUEY

Visions du Réel
15 – 23 avril 2016
Nyon



→
Ama-San
von Cláudia Varejão
SRF



↑
Wild Plants
de Nicolas Humbert
RTS



←
Calabria
de Pierre-François Sauter
RTS

←
Looking like My Mother
von Dominique Margot
SRF



→
Like Dew in the Sun
de Peter Entell
RTS



→
The Beekeeper and His Son
von Diedie Weng
SRF

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

ÉDITORIAL

PAR LUCIANO BARISONE, DIRECTEUR DE VISIONS DU RÉEL

**«L'ACTE DE RÉSISTANCE (...)
A DEUX FACES:
IL EST HUMAIN ET C'EST AUSSI
L'ACTE DE L'ART. SEUL L'ACTE DE
RÉSISTANCE RÉSISTE À LA MORT,
SOIT SOUS LA FORME D'UNE
ŒUVRE D'ART, SOIT SOUS LA
FORME D'UNE LUTTE DES
HOMMES.»**

GILLES DELEUZE ¹

L'image de Gilles Deleuze donnant sa conférence à la Femis est liminaire, comme son discours. Le corps – la tête un peu enfoncée entre les épaules, des lunettes épaisses, les cheveux longs et mal coupés, les mains serrées – est sur le seuil. Il est là. Il n'est plus là. Il résiste. Aujourd'hui et alors. Le cinéma en tant qu'acte de résistance se place – comme cette image du film court tourné par Arnaud des Pallières en 1987, huit ans avant la mort du philosophe – entre passé et présent. Entre le moment où les corps et les espaces filmés entrent dans le plan (et y restent, pour toujours) et le moment où, au montage, ils prennent place dans une structure de représentation. Lorsque l'on fait ou regarde un film, on est en face de cette intersection entre ce qui est et ce qui n'est plus. Dans un plan, dans une image, le visible et l'invisible cohabitent. C'est ce que dans *La Chambre claire* Roland Barthes appelait le « spectrum », le fantôme qui se trouve sur le seuil, qui

fait face à la disparition. A l'instar d'un moment mystique, une cérémonie vaudou durant laquelle on entend la voix des morts, on entre au cinéma dans un état de transe. Et c'est également dans cet état que les films sont faits et perçus. Ce n'est pas par hasard que l'on a souvent parlé de la salle de cinéma comme d'un endroit sacré où a lieu un culte. C'est dans cette quête d'évocation que le cinéma accomplit sa mission de résistance.

Mais à quoi résiste-t-on au juste ? On résiste à la privation des nécessités élémentaires d'une vie matérielle et spirituelle. On résiste à l'effacement des valeurs et des droits humains. On résiste à l'oubli, à l'homologation, au silence. On résiste à l'indifférence.

Aussi Visions du Réel et les films qu'il embrasse sont-ils un acte de résistance. Ils le sont parce qu'ils réagissent à l'idée du spectacle, au régime totalitaire des marchandises, à une société basée sur l'aliénation. Ainsi les personnages visionnaires des films de Dominic Gagnon sont-ils des résistants, qui jouent leurs monologues tordus à la caméra parce qu'ils refusent de se rendre au système. Et, d'une même façon, l'esthétique d'Audrius Stonys est résistante, parce que sa recherche de l'esprit entre la nature et le monde des hommes ne se limite aux apparences fallacieuses des choses. La démarche

créative de Peter Greenaway enfin, ses variations artistiques sur la sérialité de la vie, défiant sans relâche le déjà-vu, marquent elles aussi l'expression d'une résistance.

Les films du programme de cette année sont habités de personnages résistants : les guerrières du PKK, les amasan japonaises, les jardiniers urbains de la planète, les filles des internats neuropsychiatriques sibériens, les jeunes prostituées d'Abidjan, le cinéaste qui cherche ses ancêtres dans la folie d'une guerre civile, le joueur de banjo du Kentucky, l'homme arménien immigré aux Etats-Unis, les anciens détenus d'une prison syrienne, les aventuriers du bout du monde chilien...

Un film toutefois, pourrait suffire à les représenter tous. *Fuocoammare* de Gianfranco Rosi questionne avec une époustouflante profondeur l'horizontalité des médias, qui traitent de façon aseptique l'angoisse et le désespoir des réfugiés, transformant une urgence en normalité, banalisée aux yeux de tous. Rosi quant à lui se rebiffe, il filme et garde au montage le monologue du docteur de Lampedusa qui depuis des années soigne les migrants. Devant ses mots évoquant l'expérience de la douleur, la résilience prend soudainement forme, repoussant l'indifférence du visible. Laisant entrevoir la possibilité d'un monde juste, rêvé.

Parce que les images résistantes sont aussi des images désirantes, entre le réel et le rêve. Parce que, si les images bougent, l'esprit aussi. Et que pour faire bouger les images et l'esprit, il faut du cinéma. Pas des films, mais bien du cinéma. Quelque chose qui a une intime raison d'être, au niveau personnel, social, politique. Quelque chose qui ne nous montre pas uniquement le monde tel qu'il est, mais qui résiste à l'empire du visible et nous laisse entrevoir l'empreinte de l'invisible. Parce que, si le visible peut toujours avoir un maître, l'invisible est quant à lui libre et universel. A l'écran donc, des histoires et de la pensée. La pensée parce qu'il n'y a rien de plus fascinant que de voir et entendre l'esprit en action. Les histoires parce que nous sommes tous restés des enfants qui aiment pénétrer le royaume des rêves. La pensée et les rêves sont les deux éléments fondamentaux de la résistance. Glauber Rocha, grand cinéaste brésilien qui prônait l'état de transe du cinéma écrivait en 1971 : « Le rêve est l'unique droit qui ne se peut interdire. »² La pensée aussi.

¹ Gilles Deleuze, *Qu'est-ce que l'acte de création*, Conférence à la Femis, 17 mai 1987

² Glauber Rocha, *Eztetyke du Rêve*, 1971

EDITORIAL

VON LUCIANO BARISONE, DIREKTOR VISIONS DU RÉEL

«DER AKT DES WIDERSTANDS (...) HAT ZWEI SEITEN: ER IST MENSCHLICH, UND ER IST AUCH EIN AKT DER KUNST. NUR DER AKT DES WIDERSTANDS KANN GEGENÜBER DEM TOD BESTEHEN, ENTWEDER IN FORM EINES KUNSTWERKS, ODER IN FORM EINES KAMPFS DER MENSCHEN.»¹

Das Bild von Gilles Deleuze bei seiner Konferenz an der Femis steckt den Rahmen. Er leistet Widerstand. Heute und damals. Das Kino als Akt des Widerstands situiert sich, wie dieses Bild aus dem 1987 – acht Jahre vor dem Tod des Philosophen – gedrehten Kurzfilm von Arnaud des Pallières, zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Zwischen dem Moment, in dem die gefilmten Körper und Räume den Bildausschnitt erreichen (und für immer dort bleiben) und dem Moment, in dem sie während des Schnitts in einer darstellenden Struktur Platz nehmen. Wenn man einen Film macht oder ansieht, ist man mit der Überschneidung dessen, was ist, und dessen, was nicht mehr ist, konfrontiert. In einer Einstellung, einem Bild, stehen Sichtbar und Unsichtbar Seite an Seite. Roland Barthes nannte dies in *La Chambre claire* das «Spektrum», das Phantom, das sich auf der Schwelle befindet und das Verschwinden kommen sieht. Wie in einem mystischen Augenblick, einer Voodoo-Zeremonie, bei der man die Stimmen der Toten hört, kommt man im Kino in einen Trance-ähnlichen Zustand. Und in eben

diesem Zustand werden die Filme auch gemacht und wahrgenommen. Nicht durch Zufall hat man den Kinosaal oft als heiligen Ort bezeichnet, an dem ein Kult stattfindet. Seiner Aufgabe, Widerstand zu leisten, kommt das Kino in diesem Streben nach der Andeutung nach.

Man leistet Widerstand gegen den Entzug der elementaren Notwendigkeiten eines materiellen und spirituellen Lebens. Man leistet Widerstand gegen das Verblässen der Werte und der Rechte des Menschen. Man leistet Widerstand gegen das Vergessen, die Vereinheitlichung, die Stille. Man leistet Widerstand gegen die Gleichgültigkeit. In diesem Sinne sind auch Visions du Réel und die hier gezeigten Filme ein Akt des Widerstands. Das sind sie, weil sie auf den Gedanken des Schauspiels, des totalitären Regimes der Waren, auf eine auf Entfremdung basierende Gesellschaft reagieren. Auch die visionären Figuren der Filme Dominic Gagnons sind Widerständler, die ihre seltsamen Monologe vor der Kamera halten, weil sie sich weigern, sich dem System zu ergeben. Gleichermassen stellt auch die von Audrius Stonys gewählte Ästhetik einen Akt des Widerstands dar, weil sich seine Suche nach dem Geist, der die Natur und die Welt der Menschen verbindet, nicht auf den trügerischen Anschein der Dinge beschränkt. Die kreative Vorgehensweise Peter Greenaways, seine künstlerischen

Variationen über die Serialität des Lebens, die ohne Unterlass das Déjà-vu heraufbeschwören, sind ebenfalls Ausdruck von Widerstand.

Die Filme des Programms sind von widerstandsfähigen Persönlichkeiten geprägt: PKK Guerilleras, japanische Ama-San, urbane Gärtner, Mädchen aus einem neuropsychiatrischen Internat in Sibirien, junge Prostituierte aus Abidjan, der Filmemacher, der in den Wirren eines Krieges nach seinen Vorfahren forscht, ein Banjospieler aus Kentucky, ein in die USA ausgewanderter syrischer Gefängnisgefangener, Abenteurer in einem verlorenen Winkel Chiles...

Ein Film könnte ausreichen, sie alle würdig zu vertreten. *Fuocoammare* von Gianfranco Rosi hinterfragt mit atemberaubendem Tiefgang die Horizontalität der Medien, die die Angst und Verzweiflung der Flüchtlinge mit aseptischem Gleichmut behandeln und einen vor aller Augen banalisierten Notstand zur Normalität ausrufen. Rosi hingegen begehrt auf, er filmt und behält beim Schneiden den Monolog des Arztes, der sich auf Lampedusa seit Jahren um die Flüchtlinge kümmert. Mit seinen Worten, die von der Erfahrung des Schmerzes erzählen, nimmt die Resilienz auf einmal Gestalt an und vertreibt die auf dem Unsichtbaren lastende Gleichgültigkeit, lässt die Möglichkeit einer gerechten, geträumten

Welt durchscheinen.

Denn Bilder des Widerstandes sind auch Bilder zwischen Realität und Traum, die etwas herbeiwünschen. Wenn sich die Bilder bewegen, bewegt sich auch der Geist. Und um Bilder und Geist in Bewegung zu setzen, braucht man das Kino. Etwas, das auf persönlicher, sozialer und politischer Ebene einen tiefen Daseinsgrund hat. Etwas, das uns die Welt nicht nur zeigt, sondern etwas, das sich gegen die Herrschaft des Sichtbaren auflehnt und uns den Abdruck ahnen lässt, den das Unsichtbare hinterlässt. Denn wo das Sichtbare stets einen Herrn und Meister haben kann, ist das Unsichtbare frei und universell. Auf der Leinwand sind dies die Geschichten und die Gedanken. Die Gedanken, weil es nichts Faszinierenderes gibt, als den in Bewegung gesetzten Geist zu sehen und zu hören. Und die Geschichten, weil wir alle Kinder geblieben sind, denen es Vergnügen bereitet, in das Reich der Träume vorzudringen. Gedanken und Träume sind die beiden Grundzutaten des Widerstands. Glauber Rocha, der grosse brasilianische Filmemacher schrieb: «Das Recht zum Träumen kann niemand verbieten».² Gedanken auch nicht.

(1) Gilles Deleuze, *Qu'est-ce que l'acte de création*, Konferenz an der Femis, 17. Mai 1987

(2) Glauber Rocha, *Eztetyke du Réve*, 1971

EDITORIAL

BY LUCIANO BARISONE, DIRECTOR VISIONS DU RÉEL

“THE ACT OF RESISTANCE [...] HAS TWO FACES: IT IS HUMAN AND IT IS ALSO THE ACT OF ART. ONLY THE ACT OF RESISTANCE RESISTS DEATH, EITHER AS A WORK OF ART OR AS HUMAN STRUGGLE.”

GILLES DELEUZE ¹

The image of Gilles Deleuze giving his conference at La Fémis film school is liminal, like his speech. His body—the head a little sunken between his shoulders, thick glasses, long and badly cut hair, hands clenched—is on the threshold. He is there. He is no longer there. He is resisting. Today and then. Film, as an act of resistance, stands—like this image from the short film shot by Arnaud des Pallières in 1987, eight years before the philosopher’s death—between the past and the present. Between the point at which the bodies and the spaces filmed come into shot (and remain there, forever) and that at which, in the editing, they take their places in a structure of representation. When we make or watch a film, we face this intersection between what is and what is no more. In a shot, in an image, the visible and the invisible co-exist. It is what, in *Camera Lucida*, Roland Barthes called the “spectrum”, the phantom which finds itself on the threshold, which is faced with disappearance. Like a mystical moment, a voodoo ceremony during which we

hear the voices of the dead, we enter the cinema in a state of trance. And it is also in this state that films are made and perceived. It is no coincidence that we have often talked of the cinema as a sacred place in which we worship. It is in this quest for invocation that film accomplishes its mission of resistance. But what exactly are we resisting? We are resisting the privation of the basic necessities of a material and spiritual life. We are resisting the eradication of values and human rights. We are resisting oblivion, approval, silence. We are resisting indifference.

Visions du Réel and the films that the festival embraces are also an act of resistance. They are such because they are reacting to the idea of spectacle, to the totalitarian regime of merchandise, to a society based on alienation. The visionary characters of the films of Dominic Gagnon are thus resisting, performing their warped monologues to camera because they refuse to give in to the system. And, in the same way, the aesthetics of Audrius Stonys are resisting, because his search for the spirit between nature and the human world is not restricted to the fallacious appearances of things. Finally, Peter Greenaway’s creative approach and his artistic variations on the seriality of life relentlessly defy the déjà-vu and are also expressing an act of resistance.

The films of this year’s programme are inhabited with characters who are resisting: the PKK warrior women, the Japanese ama-san fisherwomen, the planet’s urban gardeners, the girls in the Siberian neuropsychiatric institutions, the young prostitutes of Abidjan, the filmmaker searching for his ancestors in the madness of a civil war, the Kentucky banjo player, the Armenian man emigrated to the United States, the former inmates of a Syrian prison, the adventurers at the other end of the world in Chile...

One film, however, could be enough to represent them all. With stunning depth, *Fuocoammare* by Gianfranco Rosi questions the horizontality of the media, who treat the anguish and despair of refugees in a sterile manner, transforming an emergency into a normality, trivialised by all. As for Rosi, he digs his heels in, he films, and keeps in his edit, the monologue of the Lampedusa doctor who has been treating the migrants for years. Before his words that evoke the experience of pain, resilience suddenly takes shape, rejecting the indifference of the visible. Offering the promise of the possibility of a fair, dreamed-of world. Because the images that resist are also images that desire, between the real and the dream. Because, if the images move, so does the mind. And

because, to make the images and the mind move, we need cinema. Not films, but cinema. Something that has an intimate raison d’être, on a personal, social and political level. Something that does not only show us the world as it is, but that resists the empire of the visible and allows us to glimpse a trace of the invisible. Because, whereas the visible can always have a master, the invisible is free and universal. Onscreen, therefore, are stories and thought. Thought, because there is nothing more fascinating than seeing and hearing the mind in action. Stories, because we have all remained children who love to enter the realm of dreams. Thoughts and dreams are the two fundamental elements of resistance. Glauber Rocha, the great Brazilian filmmaker who advocated film’s state of trance, wrote in 1971: “Dreaming is the only right that cannot be denied.”² We cannot deny the right to think either.

¹ Gilles Deleuze, *Qu’est-ce que l’acte de création* (‘What is the creative act?’), Conference held at La Fémis, 17 May 1987

² Glauber Rocha, *Ezetyke du Rêve* (‘Aesthetic of Dream’), 1971

LE MOT DES PARTENAIRES

CONFÉDÉRATION HELVÉTIQUE

Attention, festival offrant de nouvelles perspectives! Cabinet de curiosités, Visions du Réel sait dénicher l'extraordinaire dans l'ordinaire et poser un regard attentif sur les choses et le monde. Une expérience cosmopolite, de celles qui nourrissent la Suisse.

Ce n'est pas un hasard si, cette année, l'affiche du festival représente un maître-nageur scrutant l'horizon. Un homme qui doit ouvrir l'œil, et le bon.

Chef de file des festivals suisses du documentaire, Visions du Réel jouit d'une renommée internationale. Sa mission est d'autant plus importante qu'à notre époque, malgré un accès quasi illimité à l'information «live», nous ne sommes plus toujours en mesure de faire une bonne lecture du monde.

Submergés par les informations, nous devons garder la tête hors de l'eau et balayer l'horizon pour conserver une vue d'ensemble. Face aux préoccupations actuelles – politiques, sociales, économiques, écologiques – il faut savoir observer et réfléchir, et Visions du Réel est un cadre idéal pour le faire. Je vous souhaite de belles découvertes, en ouvrant l'œil et le bon!

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

Visions du Réel: Das ist das Festival der Horizonterweiterung. Das Festival, das das Aussergewöhnliche im Alltäglichen entdeckt. Das stets einen wachen Blick auf die Welt wirft und so zur Weltläufigkeit unseres Landes beiträgt.

Nicht zufällig zeigt das Plakat des diesjährigen Festivals einen Rettungsschwimmer, der mit seinem Blick den Horizont absucht; einen Menschen also, der seine Arbeit nur dann erfolgreich machen kann, wenn er jede Kleinigkeit registriert.

Visions du Réel geniesst als wichtigstes Schweizer Festival des Dokumentarfilms internationales Renommee. Es ist ein Festival, das in einer Zeit an Relevanz noch gewinnt, in der wir trotz zahlreicher Instant-Informationen vieles nicht mehr richtig einzuordnen vermögen.

Angesichts der Probleme der Gegenwart – politisch, sozial, ökonomisch, ökologisch – müssen wir alle zu möglichst präzisen Beobachtern werden, unsere Köpfe aus der Informationsflut recken und den Horizont immer wieder neu absuchen, damit wir den Überblick nicht verlieren. Visions du Réel ist ein idealer Ort der Reflexion.

Ich wünsche Ihnen allen viele Erkenntnisse beim genauen Beobachten!

ALAIN BERSET
Bundesrat,
Vorsteher des Eidgenössischen
Departements des Innern

Visions du Réel is a film festival that broadens horizons, that seeks out the extraordinary in everyday life and keeps a watchful eye on the world, thereby nourishing Switzerland's worldly outlook.

It is no coincidence that the poster for this year's festival features a lifeguard scanning the horizon; someone who can only succeed in his work if he registers every last detail.

As Switzerland's most important documentary film festival, Visions du Réel enjoys international renown. It is a festival that continues to gain in relevance at a time when, despite having instant access to information, we are not able to properly process all that we see and hear.

In view of today's political, social, economic and environmental challenges, we need to be as precise as possible in our observations, keep our heads above the rising tide of information and continually scan the horizon, if we are not to lose sight of the big picture. Visions du Réel is the ideal setting for reflection.

I hope your detailed observations provide you with a wealth of insight!

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

CANTON DE VAUD

Visions du Réel voit sa réputation et son aura prendre de l'importance à chaque nouvelle édition et le Canton de Vaud est fier de ce rendez-vous annuel.

La ville de Nyon ne mise peut-être pas autant sur le glamour que Locarno ou Cannes, mais elle célèbre le cinéma documentaire qui est devenu un genre majeur. Reflet de la vie des femmes et des hommes qui peuplent notre planète, miroir de nos sociétés et de nos espoirs, le cinéma documentaire marque les esprits car il nous révèle ce qui fait notre quotidien, sans fard et avec sincérité.

Rendez-vous incontournable des professionnels, Visions du Réel accueille les producteurs, réalisateurs, distributeurs et représentants des télévisions qui œuvrent pour permettre à leurs films d'aller à la rencontre du public; qu'ils soient les bienvenus dans notre belle région!

Visions du Réel, c'est aussi un festival où les cinéphiles et les professionnels peuvent se côtoyer en toute simplicité, au détour des salles de projection ou dans le village du festival.

Le Canton de Vaud, aux côtés de la Ville de Nyon et du Conseil régional, a décidé de renouveler et de renforcer son soutien financier au Festival qui s'inscrit parfaitement dans la politique culturelle du canton.

ANNE-CATHERINE LYON
Conseillère d'Etat,
Cheffe du Département de la formation,
de la jeunesse et de la culture

Das Ansehen und die Ausstrahlung von Visions du Réel gewinnen mit jeder weiteren Ausgabe an Bedeutung und der Kanton Waadt ist stolz auf diesen jährlichen Termin.

Die Stadt Nyon mag dem Glamour nicht huldigen, wie dies in Locarno oder Cannes zu beobachten ist, dafür zelebriert sie aber den Dokumentarfilm, der sich zu einem bedeutenden Genre entwickelt hat. Er bietet Einblicke in das Leben der Frauen und Männer, die unseren Planeten bevölkern, spiegelt unsere Gesellschaften wider und erzählt von unseren Hoffnungen: Der Dokumentarfilm berührt uns, weil er uns ehrlich und unverblümt zeigt, woraus unser Alltag besteht.

Visions du Réel ist ein wichtiger Termin und Treffpunkt für Produzenten, Regisseure, Verleiher und Vertreter der Fernsehsender, die sich dafür einsetzen, die Filme zum Publikum zu bringen – herzlich Willkommen in unserer schönen Region!

Aber Visions du Réel ist auch ein Festival, wo sich Filmliebhaber und Branchenvertreter in ungezwungenem Rahmen in den Vorführungsräumen oder im Festival-Dorf kennenlernen können.

Der Kanton Waadt hat an Seiten der Stadt Nyon und des Regionalrates beschlossen, dem Festival, das in jeder Hinsicht mit der Kulturpolitik des Kantons übereinstimmt, erneut seine finanzielle Unterstützung zu gewähren und diese sogar zu stärken.

ANNE-CATHERINE LYON
Staatsrätin,
Vorsteherin des Departements Bildung,
Jugend und Kultur

Visions du Réel sees its reputation and its aura gain in importance with each new edition and the Canton of Vaud is proud of this annual gathering.

The Municipality of Nyon does not perhaps focus on glamour as much as Locarno or Cannes, but it celebrates documentary filmmaking, which has become a major genre. A reflection of the life of the women and men who populate our planet, a mirror of our societies and our hopes, documentary filmmaking makes an impact because it reveals our day-to-day to us, with candour and sincerity.

An unmissable event for professionals, Visions du Réel plays host to producers, directors, distributors and television representatives who are working to enable their films to meet their audiences; we bid them welcome to our beautiful region!

Visions du Réel is also a festival where film lovers and professionals can easily mingle, in screening rooms or in the festival village.

The Canton de Vaud, alongside the Municipality of Nyon and the Regional Council, has decided to renew and reinforce its financial support for the Festival, which is a perfect fit with its cultural policy.

ANNE-CATHERINE LYON
State Councillor,
Head of the Department of Education,
Youth and Culture

VILLE DE NYON

Le verbe s'étonner, signifie originellement «être frappé par le tonnerre». D'ailleurs, toute connaissance ne commence-t-elle pas par l'émerveillement, par ce coup de foudre de l'admiration dont l'écho affaibli persiste encore dans le verbe s'étonner? En parler aujourd'hui semble désuet, mais n'est-ce pas la plus grande sagesse devant la désespérance de ce monde? L'émerveillement est la fraîcheur du regard de l'être humain. Il est à l'origine de toutes les grandes découvertes. La philosophie, tourne autour de ce mystère de l'étonnement devant le sublime de la vie. «Avoir l'esprit philosophique,» dit Schopenhauer, «c'est être capable de s'étonner des événements habituels et des choses de tous les jours». Les cinéastes nous racontent leur étonnement des événements habituels et du quotidien, parfois géniaux, lorsque leur moi n'a pas fait écran entre le réel et la vérité. Ne perdons pas la faculté de nous étonner, car notre regard s'en verrait éteint. Alors, j'espère que de nombreux films vous étonneront et qui sait, exerceront sur vous l'effet d'un réel coup de foudre?

OLIVIER MAYOR
Municipal de la culture
de la Ville de Nyon

Staunen ist eine Reaktion auf das Erleben von etwas Unerwartetem. Aber beginnt nicht alles Bewusstsein, alles Wissen, mit Staunen, einem Zustand der Entzückung? Heute darauf Bezug zu nehmen, mag altmodisch erscheinen, doch liegt darin angesichts der Hoffnungslosigkeit dieser Welt nicht auch Weisheit? Die Entzückung verleiht dem menschlichen Blick seine Frische. Sie ist der Ausgangspunkt aller grossen Entdeckungen. Vieles in der Philosophie dreht sich um das Geheimnis des Staunens und der Verwunderung angesichts der Erhabenheit des Lebens. «Philosophisch zu denken», so Schopenhauer, «bedeutet, die Fähigkeit zu besitzen, über gewöhnliche Ereignisse und alltägliche Dinge staunen zu können.» Die Filmemacher teilen ihr Staunen über bisweilen geniale gewöhnliche und alltägliche Dinge mit, wenn sich ihr Ich nicht zwischen die Realität und die Wahrheit stellt. Verlieren wir nicht die Fähigkeit, zu staunen, denn sonst würde unser Blick erlöschen. Ich hoffe, dass viele Filme Sie entzücken und vielleicht sogar in Staunen versetzen werden.

OLIVIER MAYOR
Stadtrat für Kultur
der Stadt Nyon

In French, the verb "s'étonner" (to be astonished by) originally meant 'to be hit by thunder'. Moreover, does not any knowledge begin with amazement, with this thunderbolt of admiration whose weakened echo remains in the French verb? It seems old-fashioned to speak of it today, but does it not represent the greatest wisdom in view of the despair of this world? Amazement means the freshness of a person's view. It is behind all great discoveries. Philosophy revolves around this mystery of astonishment before the sublimity of life. Schopenhauer said that "If you have a philosophical mind, it means you are capable of being astonished by habitual events and everyday things." Filmmakers give us an account of their astonishment with habitual and everyday events, sometimes brilliant, when their ego has not shielded the real from the truth. Let's not lose our capability to be astonished; this would lead to the extinction of our perspective. So, I hope that many films will astonish you and, who knows, hit you like a thunderbolt?

OLIVIER MAYOR
Councillor, Department of Culture,
Municipality of Nyon

LA MOBILIÈRE

La Mobilière est fière de pouvoir soutenir le Festival Visions du Réel pour la 8^e année en tant que sponsor principal. Elle finance cette année la plus haute distinction du Festival; le grand prix «Sesterce d'or la Mobilière pour le meilleur long métrage de la Compétition Internationale».

Ce type de partenariat correspond aux valeurs de la Mobilière qui soutient de nombreux événements culturels en Suisse. La Mobilière est un acteur important en Suisse romande, et à Nyon en particulier, où se trouve le siège de la Mobilière Vie qui emploie près de 450 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 nos assurés et nos collaborateurs qui bénéficient des bons résultats de notre entreprise.

La Mobilière entend également transmettre cette approche mutualiste au sein de la société. Nous nous engageons exclusivement en faveur de projets et de manifestations en accord avec nos valeurs.

Die Mobiliar ist stolz darauf, das Festival Visions du Réel zum achten Mal als Hauptsponsor unterstützen zu können. In diesem Jahr finanziert sie die höchste Auszeichnung des Festivals, den «Sesterce d'or la Mobilière pour le meilleur long métrage de la Compétition Internationale».

Diese Partnerschaft entspricht den Werten der Mobiliar, die zahlreiche kulturelle Veranstaltungen in der Schweiz unterstützt. Die Mobiliar spielt eine aktive Rolle in der Westschweiz und insbesondere in Nyon, wo die Mobiliar Leben ihren Sitz hat und rund 450 Mitarbeitende beschäftigt.

Für die Mobiliar stehen die Interessen ihrer Versicherten im Vordergrund. Dies verbindet sie mit dem Filmfestival Visions du Réel, bei dem das Publikum die Priorität hat. Die Mobiliar ist genossenschaftlich verankert und hat eine andere Renditeerwartung als eine Aktiengesellschaft. Da wir keine Aktionäre haben, profitieren unsere Versicherten und unsere Mitarbeitenden vom erwirtschafteten Erfolg unseres Unternehmens.

Diesen genossenschaftlichen Gedanken möchte die Mobiliar auch in die Gesellschaft tragen. Wir engagieren uns ausschliesslich in Projekten und Veranstaltungen, die im Einklang mit unseren Werten stehen.

Swiss Mobiliar is proud to sponsor Visions du Réel film festival as main partner, for the eighth year. The company is supporting the most important award of the Festival: "Sesterce d'or la Mobilière pour le meilleur long métrage de la Compétition Internationale".

This type of partnership is fully in line with the core values of Swiss Mobiliar, that supports many cultural events in Switzerland. The company is an important player in Western Switzerland, and especially in Nyon, where Swiss Mobiliar Life has its headquarters and employs about 450 people.

The interests of its clients are of central importance to Swiss Mobiliar, just as Visions du Réel gives first priority to its audience. Swiss Mobiliar is organised as a mutual company and runs its business in a long-term perspective without pressure to maximise short-term profits on behalf of shareholders. The insured as well as the employees are those who directly benefit from the success of the company.

Swiss Mobiliar also intends to convey this mutualist approach within society. We are committed exclusively to projects and events in line with our values.

SRG SSR

La peau humaine des choses, le derme de la réalité, voilà avec quoi le cinéma joue d'abord, disait Antonin Artaud. Depuis 1969, le Festival international de cinéma Nyon, Visions du Réel, explore un cinéma du réel qui oriente le regard sur les nouvelles réalités du monde et éveille l'enthousiasme du public pour ce genre cinématographique.

Parmi la richesse de sa programmation, le festival met en lumière la création de films documentaires helvétiques ; un domaine qui nous tient particulièrement à cœur.

Ainsi, nous nous réjouissons de vous faire découvrir en avant-première des œuvres, soutenues tant par la SSR que la RTS, qui illustrent notre engagement pour un savoir-faire audiovisuel suisse reconnu, ouvert aux réalités qui nous sont proches ou inconnues.

Par ailleurs, nous vous donnons rendez-vous le samedi 16 avril lors de la soirée RTS durant laquelle sera remis le prix de soutien à la création documentaire « Perspectives d'un doc » et nous vous souhaitons de beaux moments de découverte pour cette 47^e édition !

Die menschliche Haut der Dinge, die Lederhaut der Realität, das sei es, womit das Kino in erster Linie spiele, war Antonin Artaud überzeugt. Seit 1969 zeigt Visions du Réel, Festival international de cinéma Nyon, das sich neuen Realitäten der Welt verschreibt und es schafft, das Publikum für dieses Filmgenre zu gewinnen und zu begeistern.

Das Festivalprogramm ist vielfältig, legt aber einen Schwerpunkt auf die Schweizer Dokumentarfilmszene, ein Bereich, der auch uns besonders wichtig ist.

Freuen Sie sich auf die Vorpremierer von Werken, welche die SRG und RTS unterstützt haben. Sie belegen unser Engagement für die audiovisuelle Schweizer Landschaft, die sich durch anerkanntes Know-how auszeichnet und offen ist für alle Realitäten, seien sie uns vertraut oder (noch) fremd.

Gern laden wir Sie am Samstag, 16. April 2016, zum RTS-Abend ein, an dem auch der Förderpreis für Dokumentarfilmschaffende « Perspectives d'un doc » verliehen wird. Wir wünschen Ihnen viele anregende Momente bei der 47. Ausgabe von Visions du Réel.

The human skin of things, the derm of reality – this is the cinema's first toy, Antonin Artaud said. Since 1969, Visions du Réel, Festival international de cinéma Nyon, has explored a cinema of reality that focuses on the new realities in the world, arousing the audience's enthusiasm for this cinematographic genre.

Among the wealth of works at the festival, the programme highlights Swiss documentaries, a field that is particularly close to our hearts.

We are therefore pleased to offer you the chance to discover some of the works ahead of the festival which are supported by both SRG SSR and RTS and which illustrate our commitment to Swiss audiovisual expertise, which is open to the realities that are both close to us and unfamiliar.

Furthermore, we invite you to join us on Saturday, 16 April for the RTS evening, during which the support prize for documentary films « Perspectives d'un doc » will be awarded. We wish you pleasant viewings and exciting discoveries during this 47th edition!

ROGER DE WECK
Directeur général de la SSR

GILLES MARCHAND
Directeur de la RTS

ROGER DE WECK
Generaldirektor SRG SSR

GILLES MARCHAND
Direktor von RTS

ROGER DE WECK
Director General of SRG SSR

GILLES MARCHAND
Director of RTS

DIRECTION DU DÉVELOPPEMENT ET DE LA COOPÉRATION (DDC)

Qui n'a pas déjà vécu ce moment où, transportés par un film, nous sommes complètement déconnectés du réel en sortant d'une salle de cinéma?

Le cinéma, c'est une fenêtre sur un autre monde. Pendant la durée d'un film, les images et les sons nous nourrissent de nouvelles pensées et émotions.

Le festival Visions du Réel nous ouvre cette année les portes du cinéma chilien et nous propose une immersion dans les réalités, les réflexions et le mode de pensée de ses réalisateurs. A travers le récit de destins individuels, de témoignages de vie et la mise en lumière de certains épisodes de l'histoire du pays, le Chili d'aujourd'hui nous est dévoilé avec une touche toute personnelle.

Une raison suffisante pour que la DDC apporte son soutien à des réalisateurs de pays du Sud et de l'Est. Il s'agit en effet de les encourager à nous transporter dans leur schéma de pensée, de les aider à atteindre leur public. Par leur approche de la vie, en mettant le doigt sur les dysfonctionnements ou en faisant ressortir l'essentiel, ils peuvent induire des changements positifs. Si le public sort du cinéma transformé, une belle étape est franchie.

MANUEL SAGER
Directeur, Direction du développement et de la coopération, DDC

Wer kennt ihn nicht, diesen Moment? Wir treten aus dem Kinosaal, und alles kommt uns fremd vor, weil der Film uns komplett eingenommen hatte.

Der Kinosaal ist ein Fenster in eine andere Welt. Bild und Ton bringen für die Dauer des Films neue Gedanken und Emotionen in uns hervor.

Visions du Réel eröffnet uns dieses Jahr die Welt der chilenischen Filmemacher. Diese führen uns in ihre Realität, ihre Gedanken und Blickweisen. Anhand von Einzelschicksalen, Lebensgeschichten und historischen Rückblenden erleben wir das heutige Chile mit einer ganz persönlichen Note.

Deshalb unterstützt die DEZA Filmemacher aus dem Süden und Osten: damit sie das Fenster in ihre Gedankenwelt öffnen und ihr Publikum erreichen. Ihre Auseinandersetzung mit dem, was das Leben ausmacht, das Aufzeigen von Missständen oder der Hinweis auf das Wesentliche, kann ein Ruf für positiven Wandel sein. Wenn dann das Publikum verändert aus dem Kino kommt, ist ein wichtiger Schritt getan.

MANUEL SAGER
Direktor, Direktion für Entwicklung und Zusammenarbeit, DEZA

We all know that moment – when we leave the cinema and everything outside seems unreal, because we are still captivated by the film we have just been watching.

The cinema is a window onto another world. A film's images and sounds spark new thoughts and feelings.

This year, Visions du Réel will open up the world of Chilean filmmakers for us. They will guide us into their realities, their thoughts and their way of looking at life. And we will experience the Chile of today in a very personal way – watching individual destinies, life stories and flashbacks into history.

That is why the SDC supports filmmakers from the South and East: so that they can open a window onto their world of ideas and reach their audience. Filmmakers grapple with the meaning of life; they expose injustice and point out what is important in this world. And this can be a call for positive change. So, when the public leaves the cinema in a transformed state, an important step has been achieved.

MANUEL SAGER
Director-General, Swiss Agency for Development and Cooperation SDC

LOTÉRIE ROMANDE

L'affiche de la 47^e édition de Visions du Réel est emblématique de l'ambition du Festival international de cinéma Nyon: porter un regard attentif sur le monde. L'accueil du Chili en qualité d'invité d'honneur du Focus 2016 de la manifestation témoigne de cette belle aspiration.

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, festival reconnu et suivi à l'échelle internationale comme l'un des plus importants au monde dans le domaine de la production documentaire. Un programme riche et passionnant qui offre les regards singuliers de cinéastes issus de tous les coins de la planète et présente au public le meilleur du cinéma du réel.

Visions du Réel n'a jamais été plus indispensable à la compréhension de notre époque dans sa complexité.

Das Plakat der 47. Ausgabe von Visions du Réel spiegelt die Ambition des Festival international de cinéma Nyon eindrucksvoll wider: die Welt mit einem aufmerksamen Blick betrachten. Auch Chile als Ehrengast des Focus 2016 des diesjährigen Festivals zeugt von dieser schönen Absicht.

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, ebenfalls aber in Forschung, Tourismus und Umweltschutz tätig sind.

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

Ein vielschichtiges, aufregendes Programm, das dem Publikum die einzigartigen Sichtweisen von Filmemachern aus der ganzen Welt näherbringt.

Nie zuvor war Visions du Réel für die Entschlüsselung unserer Zeit in all ihrer Komplexität wichtiger.

The poster of the 47th edition of Visions du Réel is emblematic of the ambition of the Festival international de cinéma Nyon: to take a careful look at the world. The welcome given to Chile as guest of honour for the event's Focus 2016 bears witness to this fine aspiration.

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

Once again this year, the Foundation is particularly happy to support Visions du Réel, a festival that is renown and followed on an international scale as one of the most important festivals in the world in the field of documentary production.

A rich and passionate programme offers up the singular perspectives of filmmakers from every corner of the world and presents its audience with the very best of documentary film.

Visions du Réel has never been so vital in terms of understanding our era in all its complexity.

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**

SPONSOR PRINCIPAL

La Mobilière

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
La Côte
Le Matin Dimanche
TV5MONDE
Espace 2
WerbeWeischer

FONDATIONS

Loterie Romande
Ernst Göhner Stiftung
Fondation Goblet
Fondation Leenards
Landis & Gyr Stiftung
Migros pour-cent culturel
Volkart Stiftung

SPONSORS TECHNIQUES

Lumens 8
Ducommun SA

PARTENAIRES ASSOCIÉS

Mémoire Vive
Raiffeisen

PARTENAIRES

arttv.ch
Cinémathèque suisse
Ecole cantonale d'art de Lausanne
(ECAL)
FOCAL
Haute école d'art et de design Genève
(HEAD)
La Lanterne Magique
Nyon Région Tourisme
Société Suisse des Auteurs/
Suissimage
SWISS FILMS
Théâtre de Vidy

PARTENAIRE IMPRESSION

Jordi SA

PARTENAIRE GRAPHISME

Bontron&Co

FOURNISSEURS

Association Commerciale de Gland
(ACG)
Garage de Nyon A&S Chevalley
Denogent SA
Eventival
Faigle
India Zelt & Event AG
La Parenthèse
La Roulotte
Les Cinémas Capitole
Net+ Léman
Nyon région l'esprit mobile
ParisZürich
Payot Libraire
Propaganda Zürich AG
Publibike
Securitas
Société des Hôteliers de La Côte
(SHLC)
Société Industrielle et Commerciale de
Nyon (SIC)
Vins de Nyon
Yvan Rochat

Visions du Réel est membre de
Doc Alliance, de la Conférence des
festivals, de Cinélibre, des 5 Festivals
et de la FRAC.

SESTERCE CLUB

MERCI AUX MEMBRES DU SESTERCE CLUB

Charles et Martine Baud
Jean-François Binggeli
Dominique Blanchard
Angelo Boscardin
Didier Buffat
Christophe Castella
Cercle d'Etudes cinématographiques
Angelika Chollet
Joseph Delort
Jérôme Frachebourg
Georges-A. Glauser
GSK Consumer Healthcare
Jacques Hanhart
Philippe Kenel
Catherine Labouchère
Daniel Loup
Milko Mantero
Donato Mottini
Bernard Nicod
Thierry Perrin
David Pittet
Yvan Quartenoud
Daniel Rossellat
Rotary-Club Nyon-La Côte
Claude Ruey
Edouard Stöckli
Olivier Thomas
Christian Viros

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



Radio Télévision
Suisse

LA RTS AIME LES DOCS

CHAQUE SEMAINE NOUS
VOUS OFFRONS UN GRAND
CHOIX DE DOCUMENTAIRES À
DÉCOUVRIR SUR RTS UN, RTS DEUX
ET [RTS.CH/DOCS](https://www.rts.ch/docs)



SEÑOR BANISTA



**JURYS
PRIX**



ANTOINE DUPLAN

JURY COMPÉTITION INTERNATIONALE LONGS MÉTRAGES

Né à Lausanne, en 1957. Parallèlement à des études de Lettres, collabore, comme illustrateur ou rédacteur, à différentes revues alternatives (*Combat Non-Violent*, *Rebrousse-Poil*) ou spécialisées (*Music Scene*). Critique musical au quotidien 24 Heures, il entre comme pigiste à L'Hebdo en 1981. D'abord responsable de l'agenda, il travaille comme secrétaire de rédaction, dirige la rubrique culturelle, avant d'occuper la fonction de rédacteur en chef adjoint. Journaliste culturel, spécialisé dans le cinéma, mais curieux de bande dessinée de musique et de littérature, il rejoint la rédaction du Temps à Genève en 2011. Membre du jury de Zep au Festival d'Angoulême en 2005, Prix Pathé aux Journées de Soleure en 2006.

1957 in Lausanne geboren. Parallel zu seinem Literaturstudium arbeitet er als Redakteur oder Illustrator für mehrere alternative Zeitschriften (*Combat Non-Violent*, *Rebrousse-Poil*) und Fachzeitschriften (*Music Scene*). Der Musikkritiker bei 24 Heures beginnt 1981 als freier Journalist bei L'Hebdo. Zunächst für die Agenda verantwortlich, arbeitet er als Redaktionssekretär, leitet die Kulturrubrik und übt schliesslich die Funktion des stellvertretenden Chefredakteurs aus. Als Kulturjournalist mit Spezialgebiet Kino, interessiert er sich ebenfalls für Comics, Musik und Literatur, und wird 2011 Mitglied der Redaktion von Le Temps in Genf. Er war Zep-Jury-Mitglied auf dem Festival d'Angoulême 2005 und des Prix Pathé auf den Solothurner Tagen 2006.

Born in Lausanne, in 1957. At the same time as his studies in the arts, he worked, as an illustrator or writer, on different alternative reviews (*Combat Non-Violent*, *Rebrousse-Poil*) and specialised reviews (*Music Scene*). A music critic for the 24 Heures daily paper, he became a freelance journalist for L'Hebdo in 1981. Initially responsible for the events pages, he worked as editorial secretary, ran the cultural section, then became assistant editor. A cultural journalist, specialised in film, but keen on comics, music and literature, he joined the editorial team at Le Temps in Geneva in 2011. A member of the Zep jury at the Angoulême Festival in 2005, winner of the Prix Pathé – Film Critic Prize at the Solothurn Film Festival in 2006.



ABBAS FAHDEL

Abbas Fahdel est un réalisateur, scénariste et critique de cinéma franco-irakien, né à Babylone, en Irak. Installé en France depuis l'âge de 18 ans, il y étudie le cinéma en suivant notamment les cours d'Eric Rohmer, Jean Rouch et Serge Daney, jusqu'à obtenir un doctorat de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

En janvier 2002, il retourne en Irak et y tourne *Retour à Babylone*. En 2008, il termine son premier long métrage de fiction, *L'Aube du monde*, tourné en Égypte et interprété par Hafsia Herzi et Hiam Abbass.

En 2015, il revient au cinéma documentaire avec le monumental *Homeland (Iraq Year Zero)*, pour lequel il remporte le Sesterce d'Or du meilleur long métrage à Visions du réel, Festival International de Cinéma Nyon, le prix Doc Alliance Selection Award à Locarno, le prix du jury et le prix du public à Yamagata, le grand prix et le prix du public aux Rencontres Internationales du Documentaire de Montréal, le grand prix à DMZ festival (Corée du Sud), le second prix du jury au festival Filmmaker à Milan, le prix du public au festival Ficunam à Mexico, le tanit d'Argent au festival de Carthage...

Der im irakischen Babylon geborene Abbas Fahdel ist ein französisch-irakischer Regisseur, Drehbuchautor und Filmkritiker. In Frankreich, wo er seit seinem 18. Lebensjahr lebt, studierte er insbesondere unter Anleitung von Eric Rohmer, Jean Rouch und Serge Daney Film und erhielt seinen Dokortitel an der Universität Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

Im Januar 2002 kehrt er in den Irak zurück und dreht *Retour à Babylone*. 2008 beendet er mit dem in Ägypten gedrehten *L'Aube du monde* mit Hafsia Herzi und Hiam Abbass in den Hauptrollen seinen ersten Spielfilm.

2015 kehrt er mit dem monumentalen *Homeland (Iraq Year Zero)* zum Dokumentarfilm zurück und erhält dafür folgende Auszeichnungen: Sesterce d'Or für den besten Langfilm am Visions du Réel, Festival International de Cinéma Nyon, den Doc Alliance Selection Award in Locarno, den Preis der Jury und den Publikumspreis in Yamagata, den Grossen Preis und den Publikumspreis bei den Rencontres Internationales du Documentaire in Montréal, den Grossen Preis am DMZ Festival (Südkorea), den zweiten Preis der Jury am Filmmaker-Festival in Mailand und den Publikumspreis am Ficunam-Festival in Mexiko sowie die Tanit d'Argent am Festival von Karthago...

Abbas Fahdel is an Iraqi-French film director, screenwriter and film critic, born in Babylon, Iraq.

Based in France since the age of 18, he studied cinema at the Sorbonne University where he attended lectures by Eric Rohmer, Jean Rouch and Serge Daney, and obtained his Ph.D.

In 2002, he returned to Iraq and made a documentary film, *Back to Babylon*. In 2008, he directed his first fiction feature film *Dawn of the World*, shot in Egypt and performed by Hafsia Herzi and Hiam Abbass.

In 2015, his new film, *Homeland (Iraq Year Zero)*, a monumental documentary of 334 minutes, was awarded at Visions du Réel (Sesterce d'Or), Locarno (Doc Alliance Selection Award), Yamagata (Jury Prize and Public Prize), DMZ DOCS in South Korea (Great Prize), RIDM Montreal (Great Prize and Public Prize), Carthage (Tanit d'Argent), Ficunam Mexico (Public Prize), Filmmaker Milano (Second Prize)...



SIMONE GATTONI

Né en 1984 à Broni (Italie), Simone Gattoni est un producteur majeur en Italie. En 2007, après son diplôme, il commence à réaliser des courts-métrages et à travailler comme producteur. Sur le tournage de *Sorelle Mai* de Marco Bellocchio, il entame une collaboration avec le réalisateur de *Fists in the Pocket*. En 2011, il est l'assistant de Pietro Marcello sur son documentaire *Il Silenzio di Pelesjan*, un film d'observation sur Artavazd Peleshian dont la première eut lieu à Venise. La même année, toujours sous la direction de Marcello, il travaille sur *Marco Bellocchio, Venezia 2011. Frammenti* (2012), produit par Gattoni et réalisé par le maître italien Franco Pavioli, est présenté au festival international du film de Rome. La même année, il aide à ce que soit réalisé S.B.: *Io Lo Conoscevo Bene*, documentaire controversé sur Silvio Berlusconi de Giacomo Durzi et Giovanni Fasanella. En 2015, il produit *Sangue del mio Sangue*, de Bellocchio, film sur des vampires modernes et des nonnes emprisonnées. *Fai bei sogni* est le deuxième film de Marco Bellocchio que Gattoni a produit.

Der 1984 in Broni (Italien) geborene Simone Gattoni zählt zu den renommiertesten, heute in Italien arbeitenden Filmproduzenten. Nach dem Abschluss seines Studiums 2007 führte er Regie für Kurzfilme und arbeitete als Produzent. Am Set von Marco Bellocchios *Sorelle Mai* begann er seine Zusammenarbeit mit dem Regisseur von *Fists in the Pocket*. 2011 arbeitete er als Assistent an Pietro Marcellos Dokumentarfilm *Il silenzio di Pelesjan*, ein beobachtender Film über Artavazd Peleshian, der in Venedig seine Premiere feierte. Im gleichen Jahr arbeitete er – ebenfalls unter der Regie von Marcello – für *Marco Bellocchio, Venezia 2011*. Für *Frammenti* (2012), von Gattoni produziert, führte der italienische Meister Franco Pavioli Regie; der Film wurde auf den Internationalen Filmfestspielen von Rom präsentiert. Im gleichen Jahr half er S.B.: *Io Lo Conoscevo Bene*, dem kontroversen Dokumentarfilm über Silvio Berlusconi unter Regie von Giacomo Durzi und Giovanni Fasanella, auf die Sprünge. 2015 produzierte er *Sangue del mio sangue*, Bellocchios Vision von modernen Vampiren und abgeschieden lebenden Nonnen. *Fai bei sogni* ist der zweite, von Gattoni produzierte Film von Marco Bellocchio.

Born in 1984, in Broni (Italy), Simone Gattoni is one the prominent film producers working in Italy today. After graduating in 2007, he started directing short movies and working as a producer. On the set of Marco Bellocchio's *Sorelle Mai*, he started his collaboration with the director of *Fists in the Pocket*. In 2011, worked as an assistant on Pietro Marcello's documentary, *Il silenzio di Pelesjan* an observational film about Artavazd Peleshian that premiered in Venice. The same year, also directed by Marcello, he worked on *Marco Bellocchio, Venezia 2011. Frammenti* (2012), produced by Gattoni and directed by Italian master Franco Pavioli, was presented at the Rome International Film Festival. The same year, he helped off the ground S.B.: *Io Lo Conoscevo Bene*, the controversial documentary on Silvio Berlusconi directed by Giacomo Durzi and Giovanni Fasanella. In 2015, he produces *Sangue del mio sangue*, Bellocchio's take on modern day vampires and segregated nuns. *Fai bei sogni* is the second film of Marco Bellocchio that Gattoni has produced.



SAFIA BENHAIM

JURY COMPÉTITION INTERNATIONALE MOYENS ET COURTS MÉTRAGES

Safia Benhaim est née à Paris, de parents réfugiés politiques communistes marocains. Pendant ses études à l'école nationale supérieure des arts décoratifs de Paris, elle collabore à la revue *Vertigo*, où elle écrit des articles sur Kyoshi Kurosawa, Philippe Garrel, Marguerite Duras... Elle réalise son premier film, *L'Arrière-pays*, en 2009, puis *La Fièvre*, en 2014. Ces deux moyens-métrages, entre documentaire politique et conte fantastique, évoquent la façon dont l'expérience de l'exil, en confondant territoire physique et territoire mental, vient hanter la perception du réel. Elle réalise également des installations (*L'Atlantide*, 2011) et performances mêlant cinéma et musique (*Last Things*, 2013). *L'Arrière-Pays* a reçu le Grand Prix du festival Côté court en 2011; *La Fièvre*, diffusé dans de nombreux festivals internationaux (Entrevues, Belfort; Festival de Jeonju en Corée; Locarno; Viennale...), reçoit le Tiger Award short film au Festival International du Film de Rotterdam en 2015. Elle se consacre aujourd'hui à un nouveau film, autour de la chasse – un documentaire vacillant vers l'irréel, où il sera encore question de territoire hanté.

Die Eltern der gebürtigen Pariserin Safia Benhaim sind als Kommunisten aus Marokko geflohen. Während ihres Studiums an der Pariser Hochschule für dekorative Künste arbeitet sie an der Zeitschrift *Vertigo* mit, für die sie unter anderem Artikel über Kyoshi Kurosawa, Philippe Garrel, Marguerite Duras schreibt... *L'Arrière-pays*, ihren ersten Film, dreht sie 2009, 2014 folgt *La Fièvre*. Diese beiden mittellangen, zwischen politischem Dokumentarfilm und Fantasy-Erzählung angesiedelten Filme erzählen davon, wie sich die Exilerfahrung durch die Überlappung von physischem und mentalem Territorium in der Wahrnehmung der Realität niederschlägt. Sie realisiert ausserdem Installationen (*L'Atlantide*, 2011) und Performances, die Kino und Musik vereinen (*Last Things*, 2013). *L'Arrière-Pays* gewann auf dem Festival Côté court 2011 den Grossen Preis; *La Fièvre* wurde auf zahlreichen Festivals auf der ganzen Welt gezeigt (darunter Entrevues, Belfort; Jeonju-Festival in Korea; Locarno; Viennale...) und 2015 auf dem Internationalen Filmfestival von Rotterdam mit dem Kurzfilm Tiger Preis ausgezeichnet. Heute arbeitet sie an ihrem neuen Film, der sich mit dem Thema Jagd befasst – ein zum Irrealen neigender Dokumentarfilm, wo es erneut um geisterbevölkerte Territorien geht.

Safia Benhaim was born in Paris, to Moroccan communist political refugees. During her studies at the École nationale supérieure des Arts Décoratifs in Paris, she worked at *Vertigo* magazine, writing articles on Kyoshi Kurosawa, Philippe Garrel, Marguerite Duras, etc. She directed her first film, *L'Arrière-pays*, in 2009, and then *La Fièvre*, in 2014. These two medium-length films, somewhere between political documentary and tale of fantasy, evoke the way in which the experience of exile comes to haunt the perception of the real, by conflating physical territory with mental territory. She also creates installations (*L'Atlantide*, 2011) and performances mixing film and music (*Last Things*, 2013). *L'Arrière-Pays* was awarded the Grand Prix at the Côté court festival in 2011; *La Fièvre*, screened at many international festivals (Entrevues Belfort; Jeonju Festival in South Korea; Locarno; Viennale, etc.), won the Tiger Award for Short Film at the International Film Festival Rotterdam in 2015. She is now working on a new film, on the theme of hunting – a documentary teetering towards the unreal, where the focus will once again be haunted territory.



EMMANUEL CUÉNOD

Journaliste de formation, Emmanuel Cuénod a été critique de cinéma durant dix ans pour le quotidien La Tribune de Genève. Il a également co-dirigé la revue professionnelle du cinéma suisse, Ciné-Bulletin et est intervenu régulièrement comme chroniqueur cinéma sur les ondes de la La Première et sur la RTS. Directeur général et artistique du Geneva International Film Festival Tous Ecrans depuis 2013, Emmanuel Cuénod a également été producteur au sein de la société de production genevoise Rita Productions. Son projet *System Error (y2k)* a notamment remporté le Prix Perspective d'un Doc à Visions du Réel en 2010. Il est aussi le fondateur d'*in utero*, structure de production défendant l'idée d'un cinéma d'auteur radical, ouvert aux recherches et aux expérimentations. Il a notamment coproduit *Les Papillons Noirs* de Louise Carrin (2013), sélectionné dans de nombreux festivals, dont Visions du Réel et Les Etats généraux du film documentaire de Lussas.

Der ausgebildete Journalist Emmanuel Cuénod war zehn Jahre lang für La Tribune de Genève als Filmkritiker tätig. Er war ausserdem Co-Direktor von Ciné-Bulletin, der Fachzeitschrift des Schweizer Kinos, und leistete für La Première und RTS regelmässig Beiträge als Kino-Chroniker. Emmanuel Cuénod ist seit 2013 Generaldirektor und Artdirektor des Geneva International Film Festival Tous Ecrans und war ebenfalls als Produzent in der Genfer Firma Rita Productions tätig. Sein Projekt *System Error (y2k)* hat insbesondere den Preis Perspective d'un Doc bei Visions du Réel 2010 gewonnen. Er ist der Gründer der Produktionsstruktur *in utero*, die die Idee eines radikalen, für Recherchen und Experimente offenen Autorenkinos verteidigt. Er ist Koproduzent des Films *Les Papillons Noirs* von Louise Carrin (2013), der auf Visions du Réel, Les Etats généraux du film documentaire de Lussas und zahlreichen weiteren Festivals ausgewählt wurde.

A journalist by training, Emmanuel Cuénod was a film critic for the daily paper La Tribune de Genève for ten years. He was also co-editor-in-chief of the professional Swiss film review, Ciné-Bulletin, and has regularly contributed as a film commentator on the airwaves of La Première and RTS. Executive and Artistic Director of the Geneva International Film Festival Tous Ecrans since 2013, Emmanuel Cuénod has also worked as a producer for Genevan production company Rita Productions. His *System Error (y2k)* project won the Prix Perspective d'un Doc at Visions du Réel in 2010. He is the founder of *In utero*, a production organisation that promotes the ideas of radical auteur film, open to research and experimentation. He notably co-produced Louise Carrin's *Les Papillons Noirs* (2013), which was in selection at numerous festivals, including Visions du Réel and Les Etats généraux du film documentaire de Lussas.



TINA JANKER

Tina Janker est née en 1962. Au terme de ses études de journalisme et de littérature italienne et espagnole à la Freie Universität de Berlin, Janker devient publiciste chez le distributeur en salles allemand Concorde Film, et plus tard, pour l'agence RP Just Publicity. Depuis 1999, elle conseille les étudiants du département Documentaire à l'Université de la Télévision et du Cinéma de Munich sur les stratégies des festivals de cinéma. Elle organise et dirige la programmation filmique des films d'étudiants de l'HFF pour les festivals internationaux de films d'étudiants et les institutions culturelles (musées, théâtres, universités). De 2010 à 2013, Tina Janker a été membre du comité de sélection du festival international du film documentaire de Munich, DOK.fest, ainsi que modératrice et rédactrice pour le catalogue.

Tina Janker, Jahrgang 1962, studierte Medien, italienische und spanische Literatur an der Freien Universität Berlin. Im Anschluss daran begann Janker, als Publizistin für Concorde Film und später für die PR-Agentur Just Publicity zu arbeiten. Seit 1999 berät sie Studenten des Fachbereichs Dokumentarfilm an der Münchner Hochschule für Fernsehen und Film auf dem Gebiet der Festival-Strategien. Sie organisiert und kuratiert Filmprogramme der HFF-Studentenfilme für internationale Studentenfilmfestivals und Kultureinrichtungen (Museen, Theater, Universitäten). Von 2010 bis 2013 war Tina Janker ebenfalls Mitglied des Auswahl Ausschusses, Moderatorin und Katalogautorin bei DOK.fest, dem jährlich in München stattfindenden internationalen Dokumentarfilmfestival.

Tina Janker was born in 1962. After completing studies in Media, Italian and Hispanic Literature at the Freie Universität of Berlin, Janker became a publicist for the German theatrical distributor Concorde Film and later worked for the PR agency Just Publicity. Since 1999, she has been advising students of the Documentary Department at the Munich University of Television and Film on film festival strategies. She organizes and curates film programs of the HFF student films for international student film festivals and cultural institutions (museums, theatres, universities). From 2010 to 2013, Janker also served as a member of the selection committee, as a moderator and as a catalogue author for DOK.fest, Munich's annual international documentary film festival.

**DARYA BASSEL**

Née en Ukraine en 1985, Darya Bassel a étudié la langue et la littérature allemande à Odessa. Après son diplôme, elle déménage à Kiev et devient productrice pour la télévision et la publicité. En 2011, elle rejoint l'équipe de Docudays UA, un projet du festival international du film documentaire des droits de l'homme (Kiev), pour laquelle elle travaille actuellement comme coordinatrice des programmes. Elle a occupé la fonction de directrice de production sur *Sickfuckpeople* de Juri Rechinsky, qui a reçu de nombreuses récompenses, notamment: *Heart of Sarajevo* du meilleur film documentaire au Festival du film de Sarajevo; Meilleur long-métrage documentaire en Bosnie-Herzégovine, 2013; festival de Raindance, Londres, 2013; Vienna Film Award du meilleur documentaire à la Viennale de Vienne, 2013. Darya Bassel a également travaillé comme directrice de production sur *UGLY* de Juri Rechinsky.

Die 1985 in der Ukraine geborene Darya Bassel studierte deutsche Sprache und Literatur an der Universität Odessa. Nach ihrem Abschluss zog sie nach Kiev und arbeitete als Produzentin für das Fernsehen und kommerzielle Produktionen. 2011 stieß sie zum Team der Docudays UA International Human Rights Documentary Film Festival (Kiew), wo sie derzeit als Programmkoordinatorin tätig ist.

Darya Bassel arbeitete als Produktionsmanagerin für *Sickfuckpeople*, Regie führte Juri Rechinsky. *Sickfuckpeople* wurde mit mehreren Preisen ausgezeichnet, darunter, *Heart of Sarajevo* für den Besten Dokumentarfilm, Sarajewo Filmfestival; Bester Dokumentarfilm, Bosnien und Herzegowina, 2013; Raindance Filmfestival, London, 2013; Wiener Filmpreis für den besten Dokumentarfilm, Viennale, Wien, 2013. Darya Bassel arbeitet als Produktionsmanagerin für *UGLY* (in Produktion), Regie führt Juri Rechinsky.

JURY REGARD NEUF

Born in Ukraine in 1985 Darya Bassel studied German language and literature in Odessa. After graduating she moved to Kyiv and worked in TV and commercial production as a producer. In 2011 she joined the team of Docudays UA International Human Rights Documentary Film Festival (Kyiv) where she works to this day as a programme coordinator.

Other assignments include production manager of *Sickfuckpeople*, dir. Juri Rechinsky, Austria/Ukraine, 2013, (selected awards: *Heart of Sarajevo* for Best Documentary Film, Sarajevo Film Festival; Best Documentary Feature, Bosnia and Herzegovina, 2013; Raindance Film Festival, London, 2013; Vienna Film Award for Best Documentary, Viennale, Vienna, 2013). She is also production manager of *UGLY* (feature film, work-in-progress), dir. Juri Rechinsky, Austria/Ukraine.



CARLO HINTERMANN

Né en 1974, Carlo S. Hintermann est un réalisateur et producteur italo-suisse. Après une formation en percussion classique et des études d'histoire du cinéma en Italie, il obtient un diplôme en réalisation à l'Université de New York. Il réalise de nombreux courts métrages puis tourne avec Luciano Barcaroli, Gerardo Panichi et Daniele Villa, le documentaire *Rosy-fingered Dawn: a film on Terrence Malick*, suivi de *Chatzer: Inside Jewish Venice*. Il réalise le court-métrage d'animation *H2O*, produit et dirige l'équipe italienne de tournage de *The Tree of Life* de Terrence Malick, avant de réaliser *The Dark Side of the Sun* (festival international du film de Rome, 2011 – Mention Spéciale du Jury). Avec son associé Gerard Panichi, il coproduit divers films, documentaires et courts-métrages: *Tsili* et *Rabin: The Last Day* d'Amos Gitai, *Mountain* d'Amir Naderi (en postproduction), *Dal Ritorno* de Giovanni Cioni et *Rhinoceros* de Kevin Jerome Everson. Il est également musicien, compositeur et critique de cinéma.

Carlo S. Hintermann ist ein italienisch-schweizerischer Filmemacher und Produzent, Jahrgang 1974. Nach einem Abschluss in klassischem Schlagzeug und dem Studium der Filmgeschichte in Italien erhielt er an der New York University sein Diplom in Filmregie. Er drehte mehrere Kurzfilme und machte zusammen mit Luciano Barcaroli, Gerardo Panichi und Daniele Villa den Dokumentarfilm *Rosy-fingered Dawn: a film on Terrence Malick*, gefolgt von *Chatzer: Inside Jewish Venice*. Von ihm stammt ebenfalls der Trick-Kurzfilm *H2O*. Er produzierte und leitete die italienische Einheit von Terrence Malicks *The Tree of Life* und führte anschliessend Regie für *The Dark Side of the Sun* (Internationale Filmfestspiele Rom 2011 – Besondere Erwähnung der Jury). Gemeinsam mit seinem Partner Gerardo Panichi ist er der Koproduzent von mehreren Dokumentarfilmen und Kurzfilmen, darunter *Tsili* von Amos Gitai, *Rabin: The Last Day* von Amos Gitai, *Mountain* von Amir Naderi (in Postproduktion), *Dal Ritorno* von Giovanni Cioni und *Rhinoceros* von Kevin Jerome Everson. Er ist auch Musiker, Komponist und Filmkritiker.

Carlo S. Hintermann is an Italian and Swiss filmmaker and producer born in 1974. After obtaining a diploma in classical percussion and having studied History of Cinema in Italy, he graduated in Film Directing at New York University. He made a number of shorts and, together with Luciano Barcaroli, Gerardo Panichi and Daniele Villa, subsequently directed the documentary *Rosy-fingered Dawn: a film on Terrence Malick* followed by *Chatzer: Inside Jewish Venice*. He also made the animated short *H2O*. He produced and directed the Italy Unit of Terrence Malick's *The Tree of Life* and then directed the movie *The Dark Side of the Sun* (Rome International Film Festival, 2011- Jury Special Mention). Together with his associate Gerardo Panichi, he co-produced several movies, documentaries and shorts, *Tsili* by Amos Gitai, *Rabin: The Last Day* by Amos Gitai, *Mountain* by Amir Naderi (in post-production), *Dal Ritorno* by Giovanni Cioni and *Rhinoceros* by Kevin Jerome Everson. He is also a musician, composer and film critic.



FLOR RUBINA

Dotée d'une solide expérience dans la production de documentaires, Flor Rubina est également traductrice. Elle est titulaire d'un diplôme en management culturel obtenu à l'université ARCIS. C'est à la suite de différents stages qu'est né son amour pour le documentaire, plus particulièrement suite à son travail aux côtés de Patricio Guzmán lors du FIDOCS, le festival international du film documentaire à Santiago du Chili.

Elle a travaillé sur une douzaine de documentaires, à différents degrés de la production, notamment *The Chilean Building* (2010), *The Power of Speech* (2010), et *Vivan las Antípodas* (2011). Elle a produit avec sa compagnie Blume Producciones: *Hija* (2011) de María Paz González, lauréate de plus de trente récompenses nationales et internationales; *Alas de Mar* (2015) de Hans Mülchi; et *El Color del Camaleón* de Andrés Lübbert, coproduit par OffWorld en Belgique.

Avec sa collègue Paola Castillo, elle fonde en 2010 Chiledoc, ainsi qu'une structure visant à améliorer la distribution et la vente de projets locaux. Elle va dès cette année enseigner la production en Master de Documentaire à l'Université du Chili.

Flor hat umfassende Erfahrung mit der Produktion von Dokumentarfilmen und ist ebenfalls Übersetzerin. Ihren in Abschluss in Kulturmanagement machte sie an der ARCIS Universität. Der Dokumentarfilm wurde durch mehrere Workshops, vor allem aber durch ihre Arbeit an Seiten von Patricio Guzmán und die Organisation des Internationalen Dokumentarfilmfestivals FIDOCS in Santiago de Chile zum Mittelpunkt ihres Wirkens. Sie war auf unterschiedlichen Produktionsebenen für ein Dutzend Dokumentarfilme tätig, darunter *The Chilean Building* (2010), *The Power of Speech* (2010) und *Vivan las antípodas!* (2011). Mit ihrer Produktionsgesellschaft Blume Producciones produzierte sie den Film *Hija* (2011) unter der Regie von María Paz González, der über 30 lokale und internationale Preise gewann; *Alas de Mar* (2015) unter der Regie von Hans Mülchi und *El Color del Camaleón* unter der Regie von Andrés Lübbert in Koproduktion mit OffWorld (Belgien). 2010 finanzierte sie Chiledoc mit ihrer Kollegin Paola Castillo und einem Unternehmen, das sich der Verteilung und dem Verkauf von lokalen Projekten widmet. Ab diesem Jahr wird sie im Rahmen des Magisterstudiengangs Dokumentarfilm das Fach Filmproduktion an der Universidad de Chile lehren.

With extensive experience in the production of documentaries, Flor is also a translator. She holds a degree in Cultural Management from ARCIS University. Her love for documentaries comes from different workshops, but especially from the side-by-side work with Patricio Guzmán, organizing FIDOCS, International Documentary Film Festival in Santiago, Chile. She has worked on a dozen documentary films in different roles of production, among them the films *The Chilean Building* (2010), *The Power of Speech* (2010) and *Vivan las antípodas!* (2011). With her company Blume Producciones she has produced *Hija* (2011), directed by María Paz González, winner of more than 30 local and international awards; *Alas de Mar* (2015), directed by Hans Mülchi, and *El Color del Camaleón*, directed by Andrés Lübbert, and coproduced by OffWorld, Belgium. In 2010 she funded Chiledoc, along with her colleague Paola Castillo, and an organisation that works to enhance the distribution and sales of local projects. Starting this year, she will be teaching Production at the Documentary Magister at Universidad de Chile.



JURY CINÉMA SUISSE

INTI CORDERA

Réalisateur et producteur de films documentaires, Inti Cordera est né à Mexico en 1969. En 1992, il débute sa carrière de réalisateur avec le documentaire *Neruda in Isla Negra*. En 1995, il crée La Maroma, une société de médias spécialisée dans la réalisation de documentaire pour la télévision, le cinéma, et autres projets spécifiques. Il est également le fondateur (en 2006) et le directeur général du festival international de films documentaires de Mexico (DocsDF). Il a été membre du jury pour plusieurs festivals nationaux et internationaux et membre du comité de sélection pour l'institut mexicain de cinématographie (IMCINE), le conseil national cinématographique d'Équateur (CNCINE), l'institut du cinéma uruguayen (ICAU) et pour le fond mixte de promotion cinématographique colombien (PROIMAGENES). D'avril 2013 à juin 2015, il a été le coordinateur général du réseau des festivals de cinéma mexicain: RedMexFest.

Der aus Mexico City stammende Inti Cordera, Jahrgang 1969, ist Regisseur und Produzent von Dokumentarfilmen. Seine Karriere als Regisseur begann 1992 mit dem Dokumentarfilm *Neruda in Isla Negra*. Das von ihm 1995 gegründete Medienunternehmen LA MAROMA widmet sich der Entwicklung von Doku-Projekten in Form von Fernsehserien, Filmen und Sonderprojekten. Er ist ebenfalls Gründer (in 2006) und Geschäftsführer des Internationalen Dokumentarfilmfestivals von Mexiko City (DocsDF). Inti Cordera war als Mitglied der Jury an mehreren nationalen und internationalen Festivals sowie als Mitglied des Auswahlkomitees für Projekte des Mexikanischen Filminstituts (IMCINE), des Nationalen Filmrates von Ecuador (CNCINE), des Filminstituts von Uruguay (ICAU) und des Audiovisuellen Fonds von Kolumbien (PROIMAGENES) beteiligt. Von April 2013 bis Juni 2015 war er als Generalkoordinator des Mexican Film Festival Networks tätig: RedMexFest.

Inti Cordera is a director and producer of documentary films, born in Mexico City in 1969. He began his director's career in 1992, by making the documentary *Neruda in Isla Negra*. In 1995, he created LA MAROMA, a media company focusing on the development of documentary projects such as TV series, films and special projects. He is also the founder (in 2006) and executive director of the International Documentary Film Festival of Mexico City (DocsDF). Inti Cordera has participated as a jury member in several national and international festivals, as well as a member of selection committees of projects for the Mexican Film Institute (IMCINE), the National Film Board of Ecuador (CNCINE), the Institute of Film of Uruguay (ICAU), and The Audiovisual Fund and Colombia (PRO IMAGENES). From April 2013 to June 2015, he was appointed General Coordinator of the Mexican Film Festival Network: RedMexFest.

**MICHEL DAVID**

Né à Nantes à la fin de la guerre. Formé à l'école de la cinéphilie militante et des ciné clubs. Après différentes tentatives de travail, devient fonctionnaire, reste sept ans au Centre National du Cinéma. A la fin des années 1980, devient producteur (ne voulant être ni auteur, ni exploitant de salles, ne réussissant pas alors à être distributeur). Découvre, en travaillant pour différentes sociétés, que ce n'est pas un métier, mais une passion. Crée Zeugma Films en juin 1996. Il a produit environ 60 films documentaires depuis 20 ans. Souvent dans une grande fidélité à des auteurs qui conçoivent le cinéma documentaire dans une approche poétique, comme Pierre Yves Vandeweerd et Alessandra Celesia. S'est lancé depuis dans la distribution de films en salles (de *5 caméras brisées* à *Sud eau Nord déplacer*, de Akerman à Guerin). Et dans l'édition de DVD.

N'a pourtant pas l'intention de devenir une multinationale, mais de rester un artisan. Un amoureux du cinéma.

Gegen Ende des Kriegs in Nantes geboren. Ausgebildet an der Schule der militanten Cineastik und in Filmklubs. Wird nach mehreren Arbeitsversuchen Beamter und bleibt sieben Jahre im Centre National du Cinéma. Wird Ende der 1980er-Jahre Produzent (weil er weder Autor noch Kinosaalbetreiber sein wollte und es ihm nicht gelang, Filmverleiher zu werden). Entdeckt im Zuge der Arbeit für unterschiedliche Unternehmen, dass das kein Beruf, sondern eine Leidenschaft ist. Gründet 1996 Zeugma Films. In 20 Jahren produziert er rund 60 Dokumentarfilme. Bleibt häufig Autoren treu, die den Dokumentarfilm, wie Pierre Yves Vandeweerd und Alessandra Celesia, aus einer poetischen Perspektive heraus angehen. Hat seitdem mit dem Verleih von Filmen an Kinos begonnen (von *5 caméras brisées* bis *Sud eau Nord déplacer*, von Akerman bis Guerin). Und mit der Herausgabe von DVDs. Hat aber nicht die Absicht, zu einer Multinationalen zu werden. Möchte Handwerker bleiben. Ein Mann, der in das Kino verliebt ist.

Born in Nantes at the end of the war. Educated at the school of militant cinephilia and film clubs. After various attempts to work, he became a state employee and worked at the French National Film Centre for seven years. At the end of the 1980s, he became a producer (not wanting to be an author or to run movie theatres, and not succeeding in becoming a distributor). Discovered, working for different companies, that it's not a profession but a passion. Created Zeugma Films in June 1996. He has produced around 60 documentary films in the past 20 years. Often with great fidelity to auteurs who conceive documentary film in a poetic approach, like Pierre Yves Vandeweerd and Alessandra Celesia. Has since begun distribute films to movie theatres (from *5 Broken Cameras* to *Sud eau Nord déplacer*, from Akerman to Guerin). And started producing DVDs.

Nonetheless, he has no intention of becoming a multinational, but intends to remain an artisan. A film lover.



ARAMI ULLÓN

Arami Ullón est née au Paraguay en 1978. Elle travaille depuis 1995 dans le domaine de l'audiovisuel international. En tant que productrice, elle a travaillé, notamment, sur les films *The Call of the Oboe* (1998), *Miami Vice* (2006) et *18 and 1/2 cigarettes* (2011).

El Tiempo Nublado (2014) est son premier long métrage documentaire en tant que réalisatrice. Le film, qui raconte la relation entre la réalisatrice et sa mère, âgée et malade, a reçu le prix Regard Neuf au Festival Visions du Réel en 2014. Il a également reçu deux prix lors du Cinélatino – Rencontres de Toulouse en 2015 et a remporté le prix du Meilleur Film au Basler Film Preis la même année. Il fut le premier film à représenter le Paraguay aux Oscars. Arami Ullón travaille actuellement sur son deuxième documentaire, *I Left Without Looking at You Closer*. Le film a fait partie de la sélection du Curso de Desarrollo de Proyectos Cinematográficos Iberoamericanos en 2015, où elle a travaillé avec le réalisateur Karim Ainouz et le scénariste Fernando Castets.

Arami Ullón wurde 1978 in Paraguay geboren. Sie ist seit 1995 im internationalen audiovisuellen Bereich tätig. Sie war als Produzentin für Filme wie *The Call of the Oboe* (1998), *Miami Vice* (2006) und *18 and 1/2 cigarettes* (2011) tätig.

El Tiempo Nublado (2014) ist ihr erster Dokumentarfilm in Spielfilmlänge als Regisseurin. Der Film, der von der Beziehung der Filmemacherin zu ihrer alten, kränklichen Mutter erzählt, gewann auf Visions du Réel 2014 den Preis Regard Neuf. Zwei weitere Preise erhielt er 2015 bei den Cinélatino-Rencontres in Toulouse und wurde beim Basler Film Preis im gleichen Jahr als bester Film ausgezeichnet. *El Tiempo Nublado* ist der erste Film, der Paraguay bei den Oscar-Verleihungen vertrat.

Ullón arbeitet derzeit an ihrem zweiten Dokumentarspielfilm *I Left Without Looking at You Closer*. Der Film wurde 2015 im Rahmen des Curso de Desarrollo de Proyectos Cinematográficos Iberoamericanos ausgewählt, wo sie mit dem Filmemacher Karim Ainouz und dem Drehbuchautor Fernando Castets arbeitete.

Arami Ullón was born in Paraguay in 1978. She has worked in the international audiovisual field since 1995. She worked as a producer for films such as *The Call of the Oboe* (1998) and *Miami Vice* (2006) and *18 and 1/2 cigarettes* (2011).

El Tiempo Nublado is her first feature documentary as a director. The film, which recounts the filmmaker's relationship with her elderly and ailing mother, won the Regard Neuf Award at Visions du Réel (2014). It also received two awards at the Cinélatino – Rencontres de Toulouse (2015) and was chosen as Best Film in the Basler Film Preis (2015). It is the first film that represented Paraguay at the Oscars.

Currently, Ullón is developing her second feature documentary *I Left Without Looking at You Closer*, which was selected by the Curso de Desarrollo de Proyectos Cinematográficos Iberoamericanos (2015), where she worked with filmmaker Karim Ainouz and scriptwriter Fernando Castets.

JURY INTERRELIGIEUX

JURY PRIX BUYENS-CHAGOLL

JURY DES JEUNES

JURY INTERRELIGIEUX

Nasser Bakhti, producteur/réalisateur (Suisse)

Alan Foale, spécialiste en cinéma et art dramatique (Royaume-Uni)

Pierre Marguerat, pasteur de l'EERV (Suisse)

Ilaria Piperno, conseillère de maison d'édition et traductrice littéraire (Italie)

JURY PRIX BUYENS-CHAGOLL

Lydia Chagoll, cinéaste (Belgique)

Sara Cereghetti, directrice de festival (Suisse)

Emmanuel Chicon, programmateur de festival (France)

JURY DES JEUNES

Formé d'élèves du secondaire post-obligatoire de Nyon et de Genève: Noémi Aeschmann, Marie Brocher, Maéva Bussard, Coralie Colquhoun, Max Miller, Achille Penseyres, Solène Rochat. Sous la présidence de Sayaka Mizuno de la Haute Ecole d'Art et de Design (HEAD) – Genève.

INTERRELIGIÖSE JURY

Nasser Bakhti, Filmemacher und Produzent (Schweiz)

Alan Foale, Film- und Theaterspezialist (Vereinigtes Königreich)

Pierre Marguerat, Pastor der EERV (Schweiz)

Ilaria Piperno, Verlagsberaterin und literarische Übersetzerin (Italien)

JURY PRIX BUYENS-CHAGOLL

Lydia Chagoll, Filmemacherin (Belgien)

Sara Cereghetti, Festivalleiterin (Schweiz)

Emmanuel Chicon, Programmgestalter (Frankreich)

JUGEND-JURY

Sie setzt sich aus Schülern der nachobligatorischen Ausbildung aus Nyon und Genf zusammen: Noémi Aeschmann, Marie Brocher, Maéva Bussard, Coralie Colquhoun, Max Miller, Achille Penseyres, Solène Rochat. Unter Vorsitz von Sayaka Mizuno von der Haute Ecole d'Art et de Design (HEAD) – Genf.

INTERRELIGIOUS JURY

Nasser Bakhti, producer/filmmaker (Switzerland)

Alan Foale, expert in film and the dramatic arts (UK)

Pierre Marguerat, EERV clergyman (Switzerland)

Ilaria Piperno, publishing consultant and literary translator (Italy)

BUYENS-CHAGOLL PRIZE JURY

Lydia Chagoll, Filmmaker (Belgium)

Sara Cereghetti, Festival director (Switzerland)

Emmanuel Chicon, Festival programmer (France)

YOUNG AUDIENCE JURY

Made up of students from post-compulsory secondary school in Nyon and Geneva: Noémi Aeschmann, Marie Brocher, Maéva Bussard, Coralie Colquhoun, Max Miller, Achille Penseyres, Solène Rochat. Under the Presidency of Sayaka Mizuno, Haute Ecole d'Art et de Design (HEAD) – Geneva.

PRIX

MAÎTRE DU RÉEL SESTERCE D'OR PRIX RAIFFEISEN

Prix à la carrière décerné à Peter Greenaway.
Peter Greenaway wird mit dem Preis für sein Lebenswerk ausgezeichnet.
Career Award for Peter Greenaway.

COMPÉTITION INTERNATIONALE LONGS MÉTRAGES SESTERCE D'OR LA MOBILIÈRE

CHF 20000
Meilleur long métrage.
Bester Langfilm.
Best feature film.

PRIX DU JURY RÉGIONYON

CHF 10000
Long métrage le plus innovant.
Innovativster Langfilm.
Most innovative feature film.

COMPÉTITION INTERNATIONALE MOYENS MÉTRAGES

SESTERCE D'OR GEORGE
CHF 10000
Meilleur moyen métrage.
Bester mittellanger Film.
Best medium-length film.

PRIX DU JURY GEORGE

CHF 5000
Moyen métrage le plus innovant.
Innovativster mittellanger Film.
Most innovative medium-length film.

COMPÉTITION INTERNATIONALE COURTS MÉTRAGES

SESTERCE D'OR FONDATION GOBLET

CHF 5000
Meilleur court métrage.
Bester Kurzfilm.
Best short film.

PRIX DU JURY MÉMOIRE VIVE

CHF 2500
Court métrage le plus innovant.
Innovativster Kurzfilm.
Most innovative short film.

REGARD NEUF SESTERCE D'ARGENT REGARD NEUF CANTON DE VAUD

CHF 10000
Meilleur premier film.
Bester erster Film.
Best first film.

PRIX DU JURY REGARD NEUF

CHF 5000
Premier film le plus innovant.
Innovativster erster Film.
Most innovative first film.

PRIX DU PUBLIC SESTERCE D'ARGENT PRIX DU PUBLIC VILLE DE NYON

CHF 10000
Meilleur film de la section Grand Angle.
Bester Film der Sektion Grand Angle.
Best film of the Grand Angle section.

CINÉMA SUISSE SESTERCE D'ARGENT SRG SSR

CHF 15000
Meilleur long métrage suisse, toutes sections compétitives confondues.
Bester Schweizer Langfilm aller Wettbewerbskategorien.
Best Swiss feature film, out of all competitive sections.

PRIX DU JURY SSA/SUISSIMAGE

CHF 10000
Long métrage suisse le plus innovant, toutes sections compétitives confondues.
Innovativster Schweizer Langfilm aller Wettbewerbskategorien.
Most innovative Swiss feature film, out of all competitive sections.

JURY DES JEUNES PRIX SOCIÉTÉ DES HÔTELIERS DE LA CÔTE DU JEUNE PUBLIC

CHF 3000
Meilleur film de la section Premiers Pas.
Bester Film der Sektion Premiers Pas.
Best film of the Premiers Pas section.

PRIX INTERRELIGIEUX

CHF 5000
Long métrage de la Compétition Internationale qui met en lumière des questions de sens et d'orientation de la vie.
Langfilm des Internationalen Wettbewerbs, der ein Licht auf die Fragen von Sinn und Orientierung des Lebens wirft.
Feature film of the International Competition that sheds light on issues dealing with meaning and sense of direction in life.

PRIX BUYENS-CHAGOLL

CHF 5000
Œuvre à dimension humaniste qui met en lumière des récits développant des valeurs qui donnent sens à l'avenir des hommes.
Ein Werk von humanistischer Dimension, das Erzählungen behandelt, die der Zukunft des Menschen einen Sinn geben.
Film of humanist dimension focusing on stories developing values that confer meaning to the future of mankind.

PRIX BUYENS-CHAGOLL

FILMS EN LICE POUR LE PRIX BUYENS-CHAGOLL

**A MERE BREATH
(DOAR O RASUFLARE)**
Monica Lazurean-Gorgan

AMA-SAN
Cláudia Varejão

**GULĪSTAN, LAND OF ROSES
(GULĪSTAN, TERRE DE ROSES)**
Zaynê Akyol

**LIBERATION, THE USER'S GUIDE
(BREF MANUEL DE LIBÉRATION)**
Alexander Kuznetsov

**LIKE DEW IN THE SUN
(COMME LA ROSÉE AU SOLEIL)**
Peter Entell

LITTLE GO GIRLS
Eliane De Latour

**RIVER MEMORIES
(I RICORDI DEL FIUME)**
Gianluca De Serio, Massimiliano
De Serio

TADMOR
Monika Borgmann, Lokman Slim

**DELTAS, BACK TO SHORES
(DELTAS, RETOURS AUX RIVAGES)**
Charlie Petersmann

UN PAESE DI CALABRIA
Shu Aiello, Catherine Catella

**NOT MY JOB
(CHUZHAYA RABOTA)**
Denis Shabaev

THE NINE
Katy Grannan

MALI BLUES
Lutz Gregor

**PRESENTING PRINCESS SHAW
(THRU YOU PRINCESS)**
Ido Haar

UNLOCKING THE CAGE
Chris Hegedus, D A Pennebaker



visions sud est

Swiss production fund

Le fonds suisse visions sud est soutient des productions de longs métrages en provenance d'Afrique, d'Asie et d'Amérique latine.

En 2016, visions sud est s'associe au **Focus Chili** de Visions du Réel et soutient le meilleur projet présenté.

visions est
sud
pns

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



SEÑOR BANISTA



**COMPÉTITION
INTERNATIONALE
LONGS MÉTRAGES**

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

CHRISTIAN KRÖNES, OLAF S. MÜLLER,
ROLAND SCHROTTHOFER, FLORIAN WEIGENSAMER

A GERMAN LIFE

AUSTRIA | 2016 | 113' | GERMAN, ENGLISH

EIN DEUTSCHES LEBEN

WORLD PREMIERE



SCREENPLAY

Florian Weigensamer

PHOTOGRAPHY

Frank van Vught

SOUND

Micha Mueller, Franziska Pallaske

EDITING

Christian Kermer

PRODUCTION

Christian Krönes, Roland Schrotthofer (Blackbox Film & Medienproduktion GmbH)

FILMOGRAPHY

Christian Krönes & Florian Weigensamer

2014 "I Always Got Away with it" (mlf)

2010 The World in a Ball

2010 Gola Zareen (mlf)

2002 Schoenbrunn – Well of Beauty (mlf)

Olaf S. Müller

2014 "I Always Got Away with it"

2012 Time Journey – 50 Years
Turkish Foreign Workers in
Germany (mlf)

Roland Schrotthofer

2014 "I Always Got Away with it"

2007 Borderliner (sf)

2006 Church, Coke and Hookers
(sf)

CONTACT

Anne Laurent-Delage
AFC – Austrian Films
+43 15263323
anne.laurent@afc.at
www.austrianfilms.com

De 1942 à la fin de la guerre, Brunhilde Pomsel a travaillé comme sténographe au service du ministre de la propagande du régime nazi Joseph Goebbels. Dernier témoin vivant ayant connu la machine du pouvoir nazi de l'intérieur et aujourd'hui âgée de 104 ans, elle raconte ici son histoire, encadrée par un dispositif filmique simple. Son visage en gros plan met le spectateur face à l'histoire, et face à lui-même. Sa parole est au centre, entrecoupée par des films d'archive qui construisent par bribes le tissu des discours en vigueur dans les années 1930. Le montage respecte le souffle naturel du témoignage, reproduisant les hésitations et les instants de réflexion qui en disent long. Car Brunhilde, qui ne s'est jamais intéressée à la politique, incarne l'immense majorité d'entre nous, ceux qui cherchent simplement à mener leur vie, malgré tout. Elle vient rappeler qu'il est facile de juger ses aînés à la lumière de la connaissance du passé, de s'imaginer en héros de la résistance tant que l'on n'a pas été mis à l'épreuve. Une mise en garde indispensable, alors que l'horizon s'assombrit à nouveau.

Von 1942 bis zum Ende des Krieges arbeitete Brunhilde Pomsel als Stenografen für Joseph Goebbels, den Propagandaminister des Nazi-Regimes. Im Rahmen eines einfachen filmischen Gerüsts erzählt die heute 104-jährige letzte Zeitzeugin, die die Machtmaschinerie der Nazis noch von innen kennt, ihre Geschichte. Ihr Gesicht in Grossaufnahme konfrontiert den Zuschauer mit der Geschichte und mit sich selbst. Ihre Worte stehen im Mittelpunkt, unterbrochen von Archivfilmen, die in Bruchstücken das Geflecht der Diskurse der 1930er-Jahre nachbilden. Der Schnitt folgt dem natürlichen Fluss des Zeugenberichts und bildet die vielsagenden Momente des Zögerns und des Nachdenkens nach. Denn Brunhilde, die sich nie für Politik interessiert hat, steht für den Grossteil von uns, für all jene, die trotz allem einfach nur ihr Leben leben möchten. Sie erinnert daran, dass es einfach ist, seine Vorfahren im Licht der mittlerweile über die Vergangenheit gewonnenen Erkenntnisse zu verurteilen, sich selbst als Held des Widerstandes vorzustellen, solange man nicht selbst auf die Probe gestellt wurde. Eine unerlässliche Warnung, während am Horizont erneut dunkle Wolken aufziehen.

From 1942 until the end of the war, Brunhilde Pomsel worked as a stenographer for the Nazi regime's minister for propaganda Joseph Goebbels. The last living witness to have known the machinery of Nazi power from the inside and now 104 years old, here she tells her story framed by a simple film device. Her face in close up brings the audience face to face with history, and with themselves. Her speech is at the centre, intercut with archive films which weave, through fragments, a web of the discourse in force in the 1930s. The editing respects the natural rhythm of the testimony, reproducing the hesitations and moments of reflection which speak volumes. For Brunhilde, who never took an interest in politics, embodies the vast majority of us all, those who simply seek to live their lives, despite everything. She is there to remind us that it is easy to judge one's elders in light of the knowledge of the past, to imagine oneself as a hero of the resistance as long as we have not been put to the test. An indispensable warning, as dark clouds loom once more on the horizon.



PHILIP WIDMANN, NGUYEN PHUONG-DAN,
**A HOUSE IN
 NINH HOA**

GERMANY | 2016 | 108' | VIETNAMESE

EIN HAUS IN NINH HOA

WORLD PREMIERE

Dans les années 1970, les trois fils de la famille Le ont été séparés par l'histoire : un, nommé diplomate, a quitté le sud du Vietnam pour l'Allemagne de l'Ouest et s'est installé à Bonn avec ses enfants. Il n'est jamais revenu au pays. Le deuxième, soldat, a disparu aux derniers jours de la guerre. Son corps n'a jamais été retrouvé. Et le troisième a été envoyé dans un camp de rééducation lors de la réunification du pays en 1975. Il est le seul homme de la famille vivant aujourd'hui dans la maison de Ninh Hoa.

Cette maison est alors un espace quasi imaginaire, un foyer recréé par les auteurs pour accueillir cette famille déracinée, entre passé, présent et futur. Filmé en tableaux, le quotidien des femmes restées à la maison s'ancre dans la torpeur moite des rizières environnantes. Cette atmosphère pesante, figée dans le passé, révèle la quête des enfants, venus d'Allemagne durant l'été, pour retrouver leur oncle disparu et vendre une maison qu'ils avaient fait construire, imaginant le retour de leurs parents au pays. C'est la quête d'une vie de famille qui n'existe pas et dont les fantômes sont enfermés dans les méandres du temps.

In den 1970er-Jahren trennte die Geschichte die drei Söhne der Familie Le: Einer wurde Diplomat und ging von Südvietnam nach Westdeutschland, wo er sich mit seinen Kindern in Bonn niederliess. Er kehrte nie wieder in seine Heimat zurück. Der zweite, ein Soldat, verschwand in den letzten Tagen des Krieges. Seine Leiche wurde nicht gefunden. Der dritte wurde bei der Wiedervereinigung des Landes 1975 in ein Umerziehungslager geschickt. Er ist der einzige, heute im Haus von Ninh Hoa lebende Mann der Familie.

Das Haus ist ein fast imaginärer Raum, der von den Autoren zur Aufnahme dieser entwurzelten, zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft lebenden Familie geschaffen wurde. Der Alltag der zu Hause gebliebenen Frauen, in Bildern gefilmt, verankert sich in der feuchtwarmen Trägheit der umliegenden Reisfelder. Die in der Vergangenheit erstarrte, bleischwere Atmosphäre zeigt die Suche der im Sommer aus Deutschland gekommenen Kinder nach ihrem verschwundenen Onkel und ihren Versuch, ein Haus zu verkaufen, das sie für die eventuelle Rückkehr ihrer Eltern gebaut hatten. Wir wohnen der Suche nach einem inexistenten Familienleben bei, dessen Geister in den Mäandern der Zeit aufgehalten wurden.

In the 1970s, the three Le family sons were separated by History: one, appointed to be a diplomat, left South Vietnam for West Germany and moved to Bonn with his children. He has never returned to his country. The second, a soldier, disappeared during the final days of the war. His body has never been found. And the third was sent to a re-education camp during the country's reunification in 1975. He is the only man of the family living in the Ninh Hoa house today.

This house is therefore an almost imaginary place, a home recreated by the authors to welcome this uprooted family, between past, present and future. Filmed in tableaux, the day-to-day life of the women who have remained is anchored in the clammy torpor of the surrounding rice paddies. This heavy atmosphere, frozen in the past, reveals the quest of the children, coming back from Germany during the summer, to find their disappeared uncle and to sell the house that they had built, imagining their parents' return to the country. It is the quest for a family life that does not exist and whose ghosts remain trapped in the meanders of time.

SCREENPLAY

Nguyen Phuong-Dan,
Philip Widmann

PHOTOGRAPHY

Philip Widmann

SOUND

Karsten Krause

EDITING

Philip Widmann

PRODUCTION

Merle Kröger (pong Film GmbH)

FILMOGRAPHY

Philip Widmann

2016 A House in Ninh Hoa

2015 Fictitious Force (sf)

2014 Szenario

2011 Die Frau des Fotografen (sf)

2008 Destination finale (sf)

Nguyen Phuong-Dan

2016 A House in Ninh Hoa

CONTACT

Merle Kröger
pong Film
+49 1772543995
kroeger@pong-berlin.de

MONICA LAZUREAN-GORGAN

A MERE BREATH

ROMANIA | 2016 | 67' | ROMANIAN

DOAR O RASUFLARE

WORLD PREMIERE

**SCREENPLAY**

Monica Lazurean-Gorgan

PHOTOGRAPHY

Marius Apopei, Barbu Balasoiu

SOUND

Tudor Petre

EDITING

Andrei Gorgan

PRODUCTIONMonica Lazurean-Gorgan
(Manifest Film)**FILMOGRAPHY**

2016 Green, Green, Green /
Wood (in production)
2016 A Mere Breath
2011 My Vote (mlf)
2011 Basement Guerilla (sf)
2011 Wheel and Deal (sf)
2009 The Birth (mlf)
2008 Journal of Pregnancy (mlf)
2007 One Day (sf)
2004 Leud-Certeze (sf)
2004 Dan Puric (sf)
2004 Our Children (sf)
2004 Ada Milea – Live in
Bucharest (sf)
2004 Headvertising (sf)

Roumanie. Sept ans de la vie d'une famille de croyants, frappée par la maladie d'une petite fille atteinte de spina bifida, sur le fond d'une ville polluée, meurtrie par le chômage, passent devant la caméra. Monica Lazurean-Gorgan, déjà réalisatrice d'un beau film sur les élections dans un village roumain (*My Vote*), nous plonge ici dans une structure narrative très forte, comme souvent dans les films qui suivent des personnages sur une longue période. La position frontale de la caméra, associée à la composition précise des plans, crée un espace qui correspond au monde fermé de ses protagonistes, à leur espace mental, jamais ébranlé par les drames personnels et sociaux qu'ils vivent. La cinéaste montre la foi mise à l'épreuve de la vie, comme dans une réinterprétation contemporaine de l'aventure biblique de Jonas. Son regard est laïc, mais elle ne méprise pas pour autant ses personnages: elle les aime tout en mettant en lumière l'absolutisme de leur vision du monde. Le film creuse ainsi, d'une façon implacable, dans les contradictions de la nature humaine.

Rumänien. Vor der Kamera ziehen sieben Jahre im Leben einer gläubigen Familie vorbei, die inmitten einer verschmutzten, von Arbeitslosigkeit geplagten Stadt mit der Krankheit eines kleinen, unter Spina bifida leidenden Mädchens umgehen muss. Monica Lazurean-Gorgan, die bereits einen schönen Film über den Ablauf der Wahlen in einem Roma-Dorf (*My Vote*) entwickelt hatte, zieht uns diesmal in eine intensive Erzählstruktur, wie diese oft Filme prägt, die Schicksale über längere Zeit verfolgen. Die frontale Kameraaufstellung lässt zusammen mit der präzisen Abfolge der Einstellungen einen Raum entstehen, der die geschlossene Welt seiner Protagonisten und ihre Geisteshaltung widerspiegelt, aber nie von den persönlichen und sozialen Dramen erschüttert wird, die sie erleben. Die Filmemacherin zeigt den wie in einer modernen Version des biblischen Abenteuers von Jonas auf den Prüfstand gestellten Glauben. In dem laizistischen Blick liegt keine Verachtung für die Figuren: Sie liebt sie, macht aber gleichzeitig den Absolutismus ihrer Weltsicht deutlich. Der Film dringt schonungslos in die Widersprüche der menschlichen Natur vor.

Romania. Seven years in the life of a family of believers, struck by the illness of a little girl suffering from spina bifida pass before the camera, with a polluted town scarred by unemployment serving as a background. Here, Monica Lazurean-Gorgan, who had already directed a fine film on the elections in a Roma village (*My Vote*), immerses us in a very strong narrative structure, as is common in films that follow characters over a long period. The frontal position of the camera, combined with the precise composition of the shots, creates a space that corresponds to the closed world of its protagonists, to their mental space, never rattled by the personal and social dramas that they experience. The filmmaker shows faith tested by life, like a contemporary reinterpretation of the Biblical story of Jonas. Its perspective is secular yet does not show contempt for its characters: she likes them, while highlighting the absolutism of their vision of the world. The film thus digs, unrelentingly, into the contradictions of human nature.

CONTACT

Aleksandar Govedarica
Syndicado
+42 1949635890
aleksandar@syndicado.com
www.syndicado.com

LUCIANO BARISONE



CLÁUDIA VAREJÃO

AMA-SAN

PORTUGAL, JAPAN, SWITZERLAND | 2016 | 113' | JAPANESE
WORLD PREMIERE

Dans un endroit isolé du Japon, une communauté de femmes pêcheuses préserve harmonieusement ses traditions. Chaque jour les Ama-San plongent en apnée dans la mer à la recherche d'algues, de crustacés et de coquillages, qu'elles utilisent pour se nourrir ou faire du commerce. Elles ont entre 50 et 85 ans... Comment évoquer une activité presque disparue sinon en la transfigurant ? Des séquences magiques, pleines d'émotion suspendue, parsèment le film : les plongées et leur préparation rituelle, la routine familiale, les fêtes de la petite communauté, les karaokés... Parfois, on a l'impression que le temps s'est arrêté et qu'on est face à un film d'Ozu. Les séquences de pêche sont teintées d'onirisme, tandis que les scènes décrivant la vie familiale et celle de la communauté sont nimbées d'une lumière chaude. Il y a quelque chose de l'ordre d'une harmonie parfaite qui règne dans ce long métrage où se mêlent trois générations, un monde qui semble débarrassé de toute forme de conflit et une représentation possible du bonheur, finalité naturelle de la vie humaine. Des personnages issus d'un autre temps pour un film d'une éblouissante modernité.

An einem abgelegenen Ort in Japan lebt eine Gemeinschaft von Fischerinnen in harmonischer Fortführung ihrer Traditionen. Jeden Tag tauchen die Ama-San ohne Taucherflasche ins Meer, um Algen, Krustentiere und Muscheln zu sammeln, die sie verzehren oder verkaufen. Sie sind zwischen 50 und 85 Jahre alt... Wie ohne Transfiguration von einer fast ausgelöschten Tätigkeit erzählen? Magische, mit im Bild schwebender Emotion gefüllte Sequenzen ziehen sich durch den Film: die Tauchgänge und ihre rituelle Vorbereitung, die Routinen in den Familien, die Feste der kleinen Gemeinschaft, Karaoke... Nicht selten entsteht der Eindruck, dass die Zeit stillsteht und man einen Film von Ozu sieht. Die fast traumartigen Sequenzen der Tauchgänge schliessen an Szenen an, die in ein warmes Licht getaucht sind und das Leben der Familien und der Gemeinschaft beschreiben. Dem drei Generationen umfassenden Langfilm, der eine scheinbar von jeglicher Form von Konflikt befreite Welt und eine mögliche Daseinsform von Glück – die Finalität allen menschlichen Strebens – zeigt, entströmt eine Form der vollendeten Harmonie. Figuren aus einer anderen Zeit in einem Film, der vor Modernität strahlt.

In an isolated corner of Japan, a community of fisherwomen harmoniously preserve their traditions. Every day, the Ama-San free dive into the sea in search of seaweed, crustaceans and shellfish that they use for food or trade. They are between 50 and 85 years old... How can one evoke a disappearing activity if not by transfiguring it? Magical sequences, full of suspended emotion, season the film: the dives and their ritual preparation, the family routine, the small community's celebrations, karaoke... At times, we have the impression that time is standing still and we are watching an Ozu film. The fishing sequences are tinged with dreams, whereas the scenes describing family life and that of the community are enshrouded in warm light. Something along the lines of a perfect harmony reigns in this feature-length film that mixes three generations, a world that seems free of all forms of conflict and a possible representation of happiness, the natural finality of human life. Characters out of another time, and a film of dazzling modernity.

PHOTOGRAPHY
Cláudia Varejão

SOUND
Takashi Sugimoto

EDITING
Francisco Moreira

PRODUCTION
Vadim Jendreyko (Mira Film),
João Matos (TERRATREME
FILMES)

CO-PRODUCTION
SRF, SRG SSR

FILMOGRAPHY
2016 Ama-San
2016 In the Darkness of the
Movie Theater I Take
Off My Shoes
2012 Morning Light (sf)
2008 Cold Day (sf)
2007 Weekend (sf)
2005 Wanting (sf)

CONTACT
João Matos
TERRATREME FILMES
+351 212415754
joao.matos@terratreme.pt

SHENGZE ZHU

ANOTHER YEAR

CHINA | 2016 | 181' | CHINESE

YOU YI NIAN

WORLD PREMIERE

PHOTOGRAPHY

Zhengfan Yang

SOUND

Dejian Ou

EDITING

Shengze Zhu

PRODUCTIONZhengfan Yang, Shengze Zhu
(Burn The Film)**FILMOGRAPHY**2016 *Another Year*2014 *Out of Focus*

Treize dîners de la famille d'un ouvrier chinois migrant pendant une période de quatorze mois. Le film expose une série d'événements fortuits. Joies, frustrations et lutte pour survivre. Les repas sont présentés en treize longs plans fixes, qui rendent compte de manière saisissante de la réalité des relations entre les différents membres de la famille. Les saisons se succèdent et le temps passe. L'espoir de meilleures conditions de travail est omniprésent. Les problèmes tels que la politique de l'enfant unique et la possibilité d'un meilleur salaire préoccupent beaucoup cette famille tri-générationnelle. La pièce où elle se réunit soir après soir devient ainsi un microcosme où l'on observe les transformations auxquelles la classe ouvrière chinoise fait face quotidiennement. En examinant la vie d'ouvriers migrants qui ont quitté leur village natal pour chercher une situation meilleure en ville, le film propose une méditation puissante et émouvante sur le boom économique et l'urbanisation massive en Chine. *Another Year* dépeint avec une grande justesse les complexités de l'économie et de la société chinoises.



Dreizehn Abendessen einer chinesischen Wanderarbeiterfamilie im Zeitraum von vierzehn Monaten. Der Film zeigt eine Reihe von zufällig gewählten Ereignissen. Freude, Frustration und der Kampf ums Überleben. Die Mahlzeiten spielen sich in Echtzeit in dreizehn statischen, langen Aufnahmen ab. Jede Einstellung fängt mit lebhaften Details die wahren Beziehungen zwischen den Familienmitgliedern ein. Mit den Jahreszeiten ändern sich auch die Umstände. Der Ruf nach besseren Arbeitsbedingungen wird laut. Themen wie die Ein-Kind-Politik und Aussichten auf bessere Gehälter lasten schwer auf dem Gemüt der Drei-Generationen-Familie. Der Versammlungsraum wird Nacht für Nacht zu einem Beobachtungsposten der Veränderungen, mit denen die chinesische Arbeiterklasse tagtäglich konfrontiert ist. Mit der Untersuchung des Lebens von Wanderarbeitern, die ihre ländliche Heimat verlassen haben, um in der Stadt ein besseres Leben zu finden, lässt der Film eine eindringliche und bewegende Meditation über den chinesischen Wirtschaftsboom und die massive Verstärkung des Landes entstehen. *Another Year* ist die scharfsinnige Darstellung der Komplexität der gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Strukturierung Chinas.

Thirteen dinners of a Chinese migrant worker's family over the course of fourteen months. The film portrays a series of random occurrences. Joys, frustrations and the struggle for survival. The meals unfold in real-time through thirteen static, long takes. Each take captures with vivid detail the reality of the relationships between the different family members. As the seasons unfold, so does time and the echoes for better working conditions penetrate the frame. Issues such as the one-child-policy and the possibilities for better wages weigh heavily on the minds of the three-generation family. Thus, the room where the family gathers night after night becomes an observational microcosm of the transformations that the Chinese working class faces on a daily basis. By examining the lives of migrant workers, who left their rural hometowns to look for a better life in cities, the film creates a powerful and moving meditation on China's economic boom and massive urbanization. *Another Year* is an extremely acute depiction of the complexities of the Chinese economy and society.

CONTACTShengze Zhu
Burn The Film
+1 3128413678
zhushengze@gmail.com
www.burnthefilm.org

GIONA A. NAZZARO



PIERRE-FRANÇOIS SAUTER

CALABRIA

SWITZERLAND | 2016 | 116' | FRENCH, SERBIAN
WORLD PREMIERE

Calabria, titre du nouveau film de Pierre-François Sauter, désigne autant un espace géographique réel (une région du Sud de l'Italie) qu'imaginaire: un 'heimat' où seraient enfouis les rêves d'enfant et qui subsisterait, jusqu'au trépas, à l'état de trace ineffaçable dans la mémoire d'un travailleur immigré italien, mort en Suisse, dont les archives inaugurales content l'histoire ordinaire: celle de l'exil économique intra-européen. La dépouille de cet homme, dont nous venons d'imaginer la vie, José, d'origine portugaise et Jovan, un Rrom serbe, deux employés des pompes funèbres de Lausanne, sont chargés de la convoier jusqu'en Calabre, là où son existence a commencé. Pour les deux compères, débute un road-movie drôlatique aux accents faulkneriens (*Tandis que j'agonise*), qui recourt à la technique du split screen pour transformer le corbillard en scène de théâtre. Et dans ce décor ambulant, les deux immigrants se découvrent petit à petit, plaisantent, éprouvent leurs différences, mais surtout ce qui les rapproche intimement du cadavre avec lequel ils voyagent: la commune condition de s'être, un jour, déracinés.

Calabria, der Titel des neuen Films von Pierre-François Sauter, bezeichnet einen sowohl realen als auch imaginären geografischen Raum im Süden Italiens: Eine 'Heimat', in der die Kindheitsträume zurückgeblieben sind, die jedoch bis zu seinem Dahinscheiden als unauslöschliche Spur im Gedächtnis eines in der Schweiz verstorbenen italienischen Wanderarbeiters überlebt hat, dessen Archive die übliche Geschichte eines innereuropäischen, wirtschaftlich bedingten Exils erzählen. Der aus Portugal stammende José und ein serbischer Rrom, beide Mitarbeiter eines Bestattungsinstituts in Lausanne, geben dem Leichnam des Mannes, dessen Leben wir uns vorgestellt haben, das letzte Geleit nach Kalabrien, wo sein Leben begann. Für die beiden Männer ist dies der Beginn eines Road-Movies mit komischen, einem Roman Faulkners (*Als ich im Sterben lag*) entlehnten Zügen, der sich der Split-Screen-Technik bedient und den Leichenwagen zur Bühne werden lässt. In diesem fahrenden Dekor entdecken die beiden Einwanderer einander, scherzen und sehen neben ihren Unterschieden, was sie mit dem Toten verbindet: jeder von ihnen hat eines Tages seine Wurzeln gekappt.

Calabria, the title of the new film by Pierre-François Sauter, designates a geographical space (a region in the south of Italy) that is as real as it is imaginary: a 'heimat' in which a child's dreams are buried and which subsist, until the end, as indelible traces in the memory of an Italian immigrant worker, who died in Switzerland. His inaugural archives recount an ordinary story: that of intra-European economic exile. José, of Portuguese origin, and Jovan, a Serbian Roma, who both work for an undertaker in Lausanne, have been instructed to transport the remains of this man, whose life we have just imagined, to Calabria, where his existence began. For the two colleagues, this is the beginning of a witty road-movie with tones of Faulkner (*As I Lay Dying*), which makes use of a split-screen technique to transform the hearse into the stage of a theatre. And in this travelling setting, the two immigrants gradually discover each other, share jokes, and become aware of their differences and, above all, of what brings them intimately close to the dead body with which they are travelling: the shared condition of having one day been uprooted.

SCREENPLAY
Nadejda Magnenat,
Pierre-François Sauter

PHOTOGRAPHY
Joakim Chardonness,
Pierre-François Sauter

SOUND
Patrick Becker, Masaki Hatsui

EDITING
Anja Bombelli

PRODUCTION
Hercli Bundi (Mira Film),
Nadejda Magnenat
(Le Laboratoire Central)

CO-PRODUCTION
RTS

FILMOGRAPHY
2016 Calabria
2009 Facing The Judge

CONTACT
Hercli Bundi
Mira Film
+41 439603684
bundi@mirafilm.ch
www.mirafilm.ch

HARUTYUN KHACHATRYAN

DEADLOCK

ARMENIA | 2016 | 94' | ARMENIAN

PAKUGHI

WORLD PREMIERE

**SCREENPLAY**Harutyun Khachatryan,
Michael Stamboltsyan**PHOTOGRAPHY**

Gevorg Sarkisian

SOUND

Hayk Israelyan

EDITING

Tigran Baghinyan

PRODUCTION

Harutyun Khachatryan

FILMOGRAPHY

- 2016 Deadlock
- 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)

CONTACTTatevik Manoukyan
Golden Apricot FCD
+ 374 10521042
t.manoukyan@gaiff.am

Deadlock est le deuxième épisode de la série de cinq documentaires que le réalisateur Harutyun Khachatryan consacre à la diaspora arménienne. Le personnage principal du film est un ami de longue date du réalisateur. Muni de sa carte verte américaine, il quitte son pays natal en quête d'un avenir meilleur sur cette terre de liberté, patrie des braves. Hélas, les États-Unis sont loin de l'image qu'ils donnent dans la publicité et la pop culture : c'est un univers dominé par le profit qui balaie sans répit toute vie et tout espoir. Employé de casse et peinant à joindre les deux bouts pour survivre au quotidien, notre homme éprouve le mal du pays. Il a beau travailler sans relâche, avec acharnement, il ne peut se permettre le retour en Arménie auquel il aspire. *Deadlock* est une rêverie amère sur l'exil et la désillusion, mais aussi une réflexion politique sur ce que signifie vivre dans un pays capitaliste. Une approche profondément humaniste, où l'acuité et la sensibilité du réalisateur sont telles que le film résonne et vibre dans toute sa complexité poétique et politique.

Deadlock ist der zweite Teil der fünfteiligen Doku-Reihe, die der Filmemacher Harutyun Khachatryan der armenischen Diaspora widmet. Die Hauptperson des Films ist ein alter Freund des Regisseurs. Nach dem Erhalt einer 'Green Card' macht er sich für eine bessere Zukunft auf den Weg in die USA. Doch die Vereinigten Staaten sind nicht das, was Werbung und Popkultur weismachen wollen. Eine vom Profitdenken beherrschte Welt, die oft Hoffnungen und Leben vernichtet. Mit seiner Arbeit auf einem Schrottplatz verdient er kaum das nötige Minimum und er beginnt, von seinem Heimatland zu träumen. Obwohl er sich danach sehnt, nach Armenien zurückzugehen und unermüdlich dafür arbeitet, kann er es sich nicht leisten. *Deadlock* ist ein schmerzhaftes Nachgrübeln über Exil und Desillusion, aber auch eine politische Erörterung dessen, was es bedeutet, in einem kapitalistischen Land zu leben. Harutyun Khachatryan folgt einem zutiefst humanen Ansatz und seine einfühlsame, beobachtende Art und Weise zu filmen bringt das Material zum Schwingen und lässt es in seiner ganzen poetischen und politischen Komplexität nachhallen.

Deadlock is the second installment in the five-documentary film series dedicated to the Armenian diaspora by filmmaker Harutyun Khachatryan. The film's main character is a longtime friend of the director. After having obtained a green card for the United States, he leaves his homeland to search for a brighter future in the land of the free and the brave. Unfortunately, the USA is not what it pretends to be through advertisement and pop culture. A world dominated by the rule of profit constantly crushes hopes and lives. Working in a car yard and barely scraping by the necessary to survive on a daily basis, he starts longing for his birthplace. Even though he yearns to go back to Armenia and works relentlessly and tirelessly, he cannot afford it. *Deadlock* is a painful musing on exile and disillusionment as well as a political inquiry into what it means to live in a capitalist country. Khachatryan's approach is a deeply humanistic one and his sensitive observational way of filming allows the material to resonate and reverberate in all its poetic and political complexity.



ZAYNÊ AKYOL

GULÎSTAN, LAND OF ROSES

CANADA, GERMANY | 2016 | 86' | KURDISH, TURKISH

GULÎSTAN, TERRE DE ROSES

WORLD PREMIERE

Dans les montagnes et les plaines du Kurdistan, les jeunes guérilléros du PKK se battent contre l'État Islamique. Plongé dans leur milieu, le film nous montre d'une façon émue l'engagement des filles kurdes, l'entraînement militaire, l'attente de l'ennemi. Les jours passent. La bataille approche. Les regards se croisent. Les sentiments naissent aussi dans le désert de la guerre... Rarement a-t-on vu un film aussi accompli de la première à la dernière image. La justesse de ce portrait d'humanité guerrière passe toujours par la précision avec laquelle la réalisatrice construit ses plans. Il faut observer la façon dont elle regarde les protagonistes, toujours placés au centre du cadre et souligner comment le montage, qui respecte leur souffle, rend aussi justice à la nécessité politique de la lutte qui est en train de se dérouler. On comprend ainsi que le combat des femmes kurdes n'est pas circonscrit à une zone géographique, mais il contient un projet pédagogique qui paraît presque « archaïque » dans ses présupposés et sa puissance humaniste. Une révélation révolutionnaire.

In den Bergen und Ebenen Kurdistans kämpfen junge PKK Guerilleros gegen den IS. Aus ihrer Mitte heraus erzählt der Film vom Peshmerga-Beitritt der jungen Kurdinnen, ihrer militärischen Ausbildung, dem Warten auf den Feind. Die Tage vergehen. Die Schlacht rückt näher. Blicke werden gewechselt. Gefühle entstehen auch in der Einöde des Krieges. Noch selten war ein Film von der ersten bis zur letzten Einstellung so vollendet. Hinter diesem stets zutreffenden Porträt einer kriegerischen Menschheit steht immer die Präzision, mit der die Regisseurin ihre Einstellungen aufbaut. Sie beobachtet die Protagonisten aus der Mitte des Bildausschnittes heraus, der Schnitt folgt ihrem Atem und lässt der politischen Notwendigkeit des sich abspielenden Kampfes Gerechtigkeit widerfahren. Es wird deutlich, dass sich der Kampf der Kurdinnen nicht auf einen geografischen Raum beschränkt, sondern ein pädagogisches Projekt einschliesst, das angesichts seiner Vorannahmen und seiner humanistischen Kraft beinahe « archaisch » anmutet. Eine revolutionäre Offenbarung.

In the mountains and lowlands of Kurdistan, young PKK guerilleros fight against the Islamic State. Immersed in their environment, the film shows us, in an emotional manner, the commitment of the Kurdish girls, their military training, and their wait for the enemy. Days go by. The battle approaches. Looks are exchanged. Sentiments also emerge in the desert of war... We have rarely seen a film that is so accomplished from the first image through to the last. The accuracy of this portrait of warring humanity always hinges on the precision with which the director builds her shots. You have to observe the way in which she looks at the protagonists, always placed in the centre of the frame, and emphasises how the editing, which respects their breathing, also does justice to the political necessity of the struggle which is taking place. We thus understand that the fight of the Kurdish women is not confined to a geographical area, but that it incorporates a pedagogical project that seems almost "archaic" in its presuppositions and its humanist power. A revolutionary revelation.

SCREENPLAY

Zaynê Akyol

PHOTOGRAPHY

Étienne Roussy

SOUND

Olivier Calvert

EDITING

Mathieu Bouchard-Malo

PRODUCTION

Fanny Drew, Yanick Létourneau, Sarah Mannering (Peripheria), Nathalie Cloutier, Colette Loumède (National Film Board of Canada), Mehmet Aktas (Mitosfilm)

FILMOGRAPHY

2016 Gulîstan, Land of Roses

CONTACT

Lorne Price
National Film Board of Canada
+1 438 9901537
distribution@nfb.ca

ALEXANDER KUZNETSOV

LIBERATION, THE USER'S GUIDE

FRANCE | 2016 | 80' | RUSSIAN

BREF MANUEL DE LIBÉRATION

WORLD PREMIERE

**SCREENPLAY**

Alexander Kuznetsov

PHOTOGRAPHY

Alexander Kuznetsov

SOUND

Alexander Kalachnikov

EDITING

Alexander Abaturov

PRODUCTION

Rebecca Houzel (Petit à Petit Production), Hugues Landry (Inthemood Production)

FILMOGRAPHY

2016 Liberation, the User's Guide

2014 Territory of Freedom

2010 Territory of Love

Une histoire de la province sibérienne. Des filles passent directement de l'orphelinat à un internat neuropsychiatrique, privées de tous leurs droits de citoyennes: pas de liberté, pas de travail, pas de famille. Le parcours pour conquérir ces droits, face à l'effrayante bureaucratie institutionnelle russe, est long et difficile. Parfois, quelqu'un y arrive, mais la nouvelle liberté est alors un saut dans le vide... Le parcours de ces jeunes « combattantes », pleines de rage intérieure, de courage et d'opiniâtreté, est saisissant. On est vraiment impressionnés par le talent d'Alexander Kuznetsov et sa capacité d'écoute et d'observation. Le film a une formidable progression narrative, simple et implacable. La caméra est toujours à la juste distance et, à travers sa captation des espaces, nous donne la vraie dimension du drame que les protagonistes vivent. Elle reste par ailleurs très pudique quant à leurs émotions, comme dans les scènes finales, où tout se dit dans la luminosité d'un regard ou dans l'espace vide d'une fenêtre fermée. Un saisissant « manuel de libération ».

Eine Geschichte aus der sibirischen Provinz. Ihrer Bürgerrechte beraubte Mädchen werden aus einem Waisenhaus direkt in ein neuropsychiatrisches Internat überstellt: keine Freiheit, keine Arbeit, keine Familie. Der Weg zum Erwerb dieser Rechte ist im Dickicht der russischen Bürokratie lang und steinig. Manchmal gelingt es der einen oder anderen, die neue Freiheit jedoch ist ein Sprung ins Leere. Der Werdegang dieser jungen, von Lebensdrang, Mut und Hartnäckigkeit erfüllten « Kämpferinnen » ist ergreifend. Alexander Kuznetsov glänzt mit Beobachtungsgabe und erweist sich als ausgezeichnete Zuhörer. Die Erzählstruktur ist so einfach wie wirksam. Mit einem Gespür für den richtigen Abstand erfasst die Kamera den Raum und vermittelt die wahre Dimension des Dramas der Protagonisten. Wie bei den Emotionen übt sie auch in den Schlussszenen, wo ein strahlender Blick oder der leere Raum eines geschlossenen Fensters alles sagen, äusserste Zurückhaltung. Ein ergreifendes « Handbuch der Befreiung ».

A story of the Siberian province. Girls passed directly on from orphanage to neuropsychiatric institutions are deprived of their rights as citizens: no freedom, no work, and no family. The path to reconquer these rights, in the face of fearsome Russian institutional bureaucracy, is long and difficult. At times, someone succeeds, but the new freedom is then a leap into the unknown... The path of these young "fighters", full of inner rage, courage and obstinacy, is striking. We are very impressed by the talent of Alexander Kuznetsov and his capacity to listen and observe. The film has a formidable narrative progression – simple and implacable. The camera is always at the right distance and, through its capture of space, gives us the real dimension of the drama that the protagonists are experiencing. It also remains very discreet with regard to their emotions, like in the final scenes, where everything is said in the luminosity of a glance or the empty space of a closed window. A striking "liberation user guide".

CONTACT

Rebecca Houzel
Petit à Petit Production
+33 142013002
rhouzel@petitapetitproduction.com
www.petitapetitproduction.com

LUCIANO BARISONE



PETER ENTELL

LIKE DEW IN THE SUN

SWITZERLAND | 2016 | 108' | UKRAINIAN, RUSSIAN, ENGLISH

COMME LA ROSÉE AU SOLEIL

WORLD PREMIERE

Le premier plan du film est fulgurant. Accompagnées par des lointains cris d'excitation, des fusées percent l'obscurité d'une nuit profonde dans une lumière aveuglante, en commençant leur voyage de mort et de destruction. L'Ukraine est là, avec ses éternelles contradictions. Le cinéaste qui y était venu pour chercher le village de ses ancêtres juifs, émigrés aux États-Unis au début du XX^e siècle pour fuir les pogroms, se retrouve en pleine guerre civile. Il ne voit pas directement ces horreurs, mais le web lui en fournit outre mesure. Il rencontre toutefois des hommes qui se battent, des deux côtés. Ils sont gentils et passionnés... et ils ont tous raison: Dieu et l'Histoire sont de leur côté. Parallèlement, il poursuit sa recherche à rebours, dans des villages où le temps a effacé toutes traces de mémoire. Seules, quelques pierres tombales témoignent d'une autre vie. Entre le désir de retrouver un passé enfoui et l'évidence d'une folie sans fin, la caméra hésite... En réalisant ce film personnel, Peter Entell se perd et se retrouve, amenant une réflexion fondamentale sur une tragédie de notre temps.

Die erste Einstellung des Films ist fulminant. Begleitet von fernen Schreien, zerreissen Raketen das Dunkel der Nacht mit ihrem gleissenden Licht und beginnen ihre Tod und Zerstörung bringende Reise. Wir sind in der Ukraine, mit all ihren Widersprüchen. Der Filmemacher, der auf der Suche nach dem Dorf seiner im 19. Jahrhundert vor den Pogromen in die USA geflohenen jüdischen Vorfahren ins Land gekommen war, befand sich plötzlich inmitten des Bürgerkriegs, dessen Grauen er nicht direkt, dafür aber im Übermass im Internet sieht. Aber er begegnet Menschen beider Seiten, die in den Kampf gezogen sind. Sie sind nett und enthusiastisch... und alle haben sie recht: Gott und die Geschichte sind auf ihrer Seite. Parallel dazu setzt er seine Suche in Dörfern fort, wo die Zeit jegliche Spur der Erinnerung ausgelöscht hat. Nur vereinzelte Grabsteine zeugen von einem anderen Leben. Zwischen dem Wunsch, eine verschüttgegangene Vergangenheit zu finden, und der Offensichtlichkeit eines Wahnsinns ohne Ende, findet sich Peter Entell wieder, nachdem er sich verloren hatte, und bringt eine grundlegende Betrachtung einer Tragödie unserer Zeit mit zurück.

The first shot of the film is dazzling. Accompanied by distant cries of agitation, rockets burst into blinding light the obscurity of a dark night, starting their journey of death and destruction. This is Ukraine, with its eternal contradictions. Having come to seek out the village of his Jewish ancestors – who emigrated to the United States at the beginning of the 20th century to flee the pogroms – the filmmaker finds himself in the middle of a civil war. He does not directly see its horrors, but the web unduly furnishes them to him. However, he does meet men who are fighting, from both sides. They are nice, they are passionate... and they are all right: God and History are on their side. At the same time, he continues his backtracking research, in villages where time has erased all trace of memory. Only a few tombstones bear witness to another life. The camera hesitates between the desire to find the buried past and the evidence of a never-ending madness... In making this personal film, Peter Entell loses and finds himself, prompting a fundamental reflection on a tragedy in our time.

PHOTOGRAPHY
Jón Björgvinsson

SOUND
Blaise Gabioud

EDITING
Peter Entell, Elizabeth Waelchli

MUSIC
Dmitry Shostakovich, 5' Nizza

PRODUCTION
Peter Entell (Show and Tell Films)

CO-PRODUCTION
RTS, SRG SSR

FILMOGRAPHY
2016 Like Dew in the Sun
2012 A Home Far Away
2007 Shake the Devil Off
2005 Josh's Trees
2001 The Tube
1997 Rolling
1994 Martha
1987 Depending on Heaven
1983 Moving on: "The Hunger for Land in Zimbabwe"

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

LUCIANO BARISONE

VIC RAWLINGS, JEFF SILVA

LINEFORK

UNITED STATES | 2016 | 98' | ENGLISH

WORLD PREMIERE

**SCREENPLAY**

Vic Rawlings, Jeff Silva

PHOTOGRAPHY

Vic Rawlings, Jeff Silva

SOUND

Ernst Karel

EDITING

Vic Rawlings, Jeff Silva

PRODUCTION

Vic Rawlings, Jeff Silva

FILMOGRAPHY**Vic Rawlings**

2016 Linefork

Jeff Silva

2016 Linefork

2011 Ivan & Ivana

2008 Balkan Rhapsodies:
78 Measures of War (mlf)

Lee et Opal vivent à Linefork, dans le Kentucky, une zone rurale pauvre, connue pour son passé ouvrier et sa nature dévastée par l'industrie du charbon. Ils vivent de ce qu'ils produisent. Mais Lee est aussi un véritable lien vivant avec l'histoire de la musique américaine. Légende oubliée du banjo et mineur à la retraite qui n'entend presque plus, il continue pourtant de jouer dans les bals et d'enseigner son style à part à une nouvelle génération désireuse de préserver ces traditions en danger. On a gardé une trace de la «puissance brute» de son banjo sur le légendaire *Mountain Music of Kentucky* produit par le label Smithsonian/Folkways. Lee est aussi apparu dans le film hollywoodien *Nashville Lady*. Mais malgré sa gloire passée, Lee est le dernier de sa lignée. La mémoire vivante d'un héritage culturel. *Linefork* suit sur plusieurs années la vie quotidienne de Lee et Opal. Leur résistance et leur dignité, même si leurs corps s'affaiblissent jour après jour. Si l'on peut dire de la musique des Appalaches qu'elle a un caractère punk-rock, il s'agit certainement de celle de Lee Sexton.

Lee und Opal leben in Linefork, Kentucky, einer verarmten, ländlichen Gegend, die vor allem für ihre Arbeitergeschichte und Landschaften, die vom Kohlebergbau zerstört wurden, bekannt ist. Sie leben von dem, was sie selbst anbauen. Dabei ist Lee eine lebende Verbindung zur traditionellen amerikanischen Musik. Denn der pensionierte Bergwerker ist eine inzwischen schwerhörige Banjo-Legende. Dennoch spielt er weiter für Square-Dance-Veranstaltungen und lehrt seinen besonderen Stil einer neuen Generation, die das alte Kulturgut wahren möchte. Die «rohe Kraft» seines Banjos ist auf der legendären Smithsonian/Folkways Aufnahme *Mountain Music of Kentucky* der Ewigkeit erhalten. Lee spielte sich selbst in dem Hollywoodfilm *Coal Miner's Daughter*. Doch Lee ist der Letzte seiner Zunft. Der lebende Schrein eines kulturellen Erbes. *Linefork* beobachtet den Rhythmus des Alltags von Lee und Opal über einen Zeitraum von mehreren Jahren. Ihre Resilienz und Würde, trotz dem Verfall ihrer Körper. Sollte Banjo-Musik aus den Appalachen je als Musik mit der groben Einfühlsamkeit von Punk Rock beschrieben werden, dann die von Lee Sexton.

Lee and Opal live in Linefork, Kentucky, an impoverished rural area, legendary for the labour history and environmental devastation tied to the coal industry. They survive on the food they grow. Lee, though, is a living link to the past of American music. He is a forgotten banjo legend and a retired miner who has lost much of his hearing, yet continues to jam at square dances and teach his distinctive style of playing to a new generation eager to preserve their endangered cultural traditions. The "raw power" of his banjo has been preserved on the legendary Smithsonian/Folkways record *Mountain Music of Kentucky*. Lee appeared as himself in the Hollywood movie *Coal Miner's Daughter*. However, for all his past glory, Lee is the last man standing. The living shrine of a cultural legacy. *Linefork* follows in observational fashion Lee and Opal's daily rhythms over several years. Their resiliency and dignity even though their bodies get more frail day after day. If ever Appalachian banjo music could be described as boasting a punk rock sensibility, then that surely must be Lee Sexton's music.

CONTACTJeff Silva
+33 0783631280
jeffdanielsilva@gmail.com

GIONA A. NAZZARO



ELIANE DE LATOUR

LITTLE GO GIRLS

FRANCE | 2015 | 79' | BAMBARA, FRENCH
INTERNATIONAL PREMIERE

A Abidjan, les «Go» vivent dans les «fraïchenies ghettos», en dehors des territoires de la prostitution professionnelle. Agées de 10 à 24 ans, analphabètes, majoritairement musulmanes, elles ont fui les zones militarisées du nord de la Côte d'Ivoire et la violence familiale pour vendre leur corps au prix plancher du marché (1,5 € la passe). Anthropologue travaillant depuis longtemps avec l'image documentaire ou fictionnelle sur les relégué-e-s vivant dans des mondes fermés, Eliane de Latour a d'abord rencontré ces très jeunes femmes en les photographiant lors d'une enquête de terrain. Trois ans après, elle leur a confié les fonds récoltés avec ce premier travail et a filmé celles qui tentent de sortir du ghetto et de se regrouper au sein de la «Casa des Go». Ce faisant, la cinéaste rend la lumière à ces parias de l'ombre, et grâce à leurs mouvements, silences, blessures. A leur ténacité, surtout. Car *Little Go Girls* n'est jamais misérabiliste. Ce geste ample et délicat d'anthropologie partagée épouse un combat: celui de femmes qui refusent l'opprobre sociale que charrie leur condition dans l'imaginaire collectif.

In Abidjan leben die 'Go' in den Ghettos von 'fraïchenies', jenseits der Hoheitsgebiete der professionellen Prostitution. Die jungen Frauen und Mädchen – zwischen 10 und 24 Jahre alt, Analphabetinnen, hauptsächlich Muslima – sind zugleich aus den militarisierten Zonen im Norden der Elfenbeinküste und vor der Gewalt in den Familien geflohen und verkaufen ihren Körper zum Mindestpreis von 1,5 € pro Freier. Die Anthropologin Eliane de Latour arbeitet in Dokumentar- oder Spielfilmen seit langer Zeit mit Abgeschobenen, die in geschlossenen Welten leben. Zu diesen sehr jungen Frauen hatte sie im Rahmen eines Feldforschungsprojekts zunächst fotografischen Kontakt hergestellt. Drei Jahre später vertraut sie ihnen die mit dieser ersten Arbeit erzielten Erträge an und filmt jene, die versuchen, dem Ghetto zu entkommen und sich im 'Casa des Go' zusammenzutun. Damit holt die Filmemacherin diese Schattenfiguren mit ihren Bewegungen, ihrem Schweigen und ihren Verletzungen zurück ans Licht. Sie zeigt ihre Hartnäckigkeit. Keine Spur von Schwarzmalerei in *Little Go Girls*. Die grosszügige, feinfühlig Geste einer geteilten Anthropologie macht sich den Kampf dieser Frauen zu eigen, die von der Schande nichts wissen wollen, mit der ihr Dasein im kollektiven Bewusstsein befleckt ist.

In Abidjan, the "Go" live in "fresh girl ghettos", outside the territories of professional prostitution. Aged from 10 to 24 years, illiterate, mainly Muslim, they have fled the militarised zones in the north of Côte d'Ivoire and domestic violence in order to sell their bodies at rock-bottom market price (€ 1.50 per trick). An anthropologist who has long worked with documentary and fictional images on the relegated living in closed worlds, Eliane de Latour first met these young women when photographing them during a field study. Three years later, she dedicated the funds collected from this initial work to them and filmed those who are trying to leave the ghetto and band together in the "Casa des Go". In doing so, the filmmaker throws light on these pariahs from the shadows and pays homage to their movements, silences, and injuries. And, above all, to their tenacity. For *Little Go Girls* is never miserabilism. This ample and delicate gesture of shared anthropology espouses a battle: that of the women who refuse the social stigma that their condition carries in the collective imagination.

SCREENPLAY
Eliane De Latour

PHOTOGRAPHY
Eliane De Latour

SOUND
Antonin Dalmasso

EDITING
Catherine Gouze

MUSIC
Eric Thomas

PRODUCTION
Jean-Pierre Beauviala
(Taggama)

FILMOGRAPHY
2015 Little Go Girls
2009 Enfants du ballon
2009 Après l'océan
2000 Bronx-Barbès
1996 Si bleu si calme
1993 Contes et décomptes de la cour
1989 Le Reflet de la vie
1989 Tidjane ou les voies d'Allah

CONTACT
Daniela Elstner
Doc & Film International
+33 142775687
d.elstner@docandfilm.com

EMMANUEL CHICON

DOMINIQUE MARGOT

LOOKING LIKE MY MOTHER

SWITZERLAND | 2016 | 78' | GERMAN, FRENCH, ENGLISH,

SWISS GERMAN

WORLD PREMIERE

**SCREENPLAY**

Dominique Margot

PHOTOGRAPHY

Simon Guy Fässler

SOUND

Peter Bräker

EDITING

Christof Schertenleib

MUSIC

Peter Bräker

PRODUCTIONBrigitte Hofer, Cornelia Seitler
(maximage GmbH)**CO-PRODUCTION**

SRF, SRG SSR

FILMOGRAPHY

2016 Looking Like My Mother
 2010 Toumast
 2002 Sécurité: Exposé (sf)
 1999 Love (sf)
 1998 La Longueur et la largeur
 du ciel (sf)

Une mère conditionnée par la culture du pays qui l'a vue naître, sa dépression, sa maladie. Une fille, qui prend soin d'elle, mais qui ne veut pas suivre ses traces, qui a besoin de liberté, de transgression. Un lien qui se déroule au fil des sentiments et des années. Le récit, fait de parole et d'image, parfois flamboyant, parfois replié sur lui-même, submerge le spectateur par les souvenirs, l'emporte par le flot des émotions. Avec un film intime et en même temps visionnaire, la cinéaste questionne la filiation et ce que signifie être une famille, à travers trois générations. «C'est un film sur le sens d'une vie», dit Dominique Margot. A l'aide d'archives, d'entretiens des proches de sa mère, de reconstitutions et de jeux d'images, elle réalise ainsi une évocation purement cinématographique, où l'aspect créatif ouvre l'espace de la mémoire à la représentation d'un monde, d'une culture, d'une transmission humaine, génétique et sociale. Derrière ce film, derrière la petite histoire de la cinéaste, c'est aussi l'Histoire de la Suisse qui se dessine...

Eine Mutter, konditioniert von der Kultur ihres Geburtslandes, ihrer Depression, ihrer Krankheit. Eine Tochter, die sich um sie kümmert, aber nicht wie sie werden möchte und Freiheit, Grenzüberschreitung braucht. Eine Verbindung, die mit den Emotionen und den Jahren eine Entwicklung durchläuft. Die mal lodernde, mal in sich selbst zurückgezogene Erzählung aus Worten und Bildern überwältigt den Zuschauer mit Erinnerungen, reißt ihn in den Fluss der Emotionen. Mit einem zugleich intimen und visionären Film hinterfragt die Filmemacherin, was Verwandtschaft ist und was es über drei Generationen hinweg bedeutet, eine Familie zu sein. «Es ist ein Film über den Sinn des Lebens», so Dominique Margot. Gestützt von Archiven, Unterhaltungen mit den Bezugspersonen ihrer Mutter, Rekonstruktionen und Bilderspielen ruft sie die Erinnerungen auf rein filmischer Ebene wach, wo der kreative Aspekt den Gedächtnisraum einer Darstellung der Welt, einer Kultur und einer menschlichen, genetischen und sozialen Weitergabe öffnet. Hinter diesem Film, hinter der Geschichte der Filmemacherin, zeichnet sich auch eine Andeutung der Geschichte der Schweiz ab.

A mother conditioned by the culture of the country in which she was born, her depression, and her illness. A daughter, who takes care of her, but who does not want to follow in her footsteps, and who needs freedom, transgression. A connection that unfolds as feelings and years pass. The story, in words and images, at times flamboyant, at times inward-looking, submerges its audience in memories and carries it away on a wave of emotions. With a film that is both intimate and visionary, the filmmaker questions filiation and what it means to be a family, across three generations. "It's a film about the meaning of a life", says Dominique Margot. With the help of archives, interviews with her mother's loved ones, reconstructions and sets of images, she achieves a purely cinematographical evocation, where the creative aspect opens up the field of memories to the representation of a world, a culture, a human, genetic or social transmission. Behind the film, behind the little history of the filmmaker, the history of Switzerland is sketched out...

CONTACT

Brigitte Hofer
 maximage GmbH
 +41 442748866
 bhofer@maximage.ch
 www.maximage.ch



L'Esame di Xhodi (VdR 2008), premier long métrage de Gianluca et Massimiliano De Serio, s'intéressait aux résidents, temporaires, de l'Académie d'art de Tirana. Ceux de la «Platz» n'en ont plus pour très longtemps : cet espace n'est autre que l'un des plus grands bidonvilles européens, où s'entassent dans des conditions épouvantables un millier de Roumains et Italiens, coincés entre les bords de la rivière Stura et le complexe industriel Fiat Iveco. Les frères De Serio vivent à quelques centaines de mètres de cet «abcès urbain» turinois, comme les technocrates aiment nommer les zones de relégation qui reflourissent aux quatre coins du Vieux Continent. Ils ont filmé quelques familles de la «Platz» pendant sa dernière année d'existence, jusqu'à sa destruction à coups de bulldozers, ordonnée par la municipalité. *River Memories* est la chronique immersive de cette disparition, évoluant dans le clair-obscur d'une ville invisible en sursis, véritable labyrinthe peuplé d'humains complexes que les cinéastes ne regardent jamais comme des figures archétypiques, hélas trop souvent affligées, ailleurs, d'un irréductible exotisme.

L'Esame di Xhodi (VdR 2008), der erste Langfilm von Gianluca und Massimiliano De Serio, befasste sich mit den temporären Bewohnern der Kunstakademie von Tirana. Jene des 'Platzes' werden bald gehen müssen: Die Zone ist einer der grössten Slums Europas, wo gut tausend Rumänen und Italiener zwischen dem Ufer der Stura und dem Industriekomplex Fiat Iveco unter menschenunwürdigen Bedingungen hausen. Die Brüder De Serio leben nur wenige hundert Meter von diesem «Abszess» der Stadt Turin entfernt, wie Technokraten diese Abschiebezonen, die in ganz Europa zunehmen, gerne nennen. Während des letzten Jahres seiner Existenz und bis zu seiner von der Stadt angeordneten Planung durch Bulldozer filmten sie einige Familien des 'Platzes'. *River Memories* ist die immersive Chronik dieses Verschwindens im Halbdunkel einer unsichtbaren, labyrinthähnlichen Stadt, bevölkert von komplexen Persönlichkeiten, die die Filmemacher nie als exotische Archetypen betrachten.

L'Esame di Xhodi (VdR 2008), the first feature-length film by Gianluca and Massimiliano De Serio, focused on the – temporary – residents of the Art Academy of Tirana. Those of the "Platz" don't have much longer there: this space is none other than one of Europe's largest shantytowns, crammed with a thousand Romanians and Italians living in appalling conditions, stuck between the banks of the River Stura and the Fiat Iveco industrial complex. The De Serio brothers live a few hundred metres away from Turin's "urban abscess", as the technocrats like to call these relegation zones that are flourishing again in all four corners of the Old Continent. They filmed some families at the "Platz" during its final year of existence, up until its destruction by bulldozers, ordered by the municipality. *River Memories* is the behind-the-scenes chronicle of this disappearance, evolving in the chiaroscuro of an invisible town on borrowed time, a real labyrinth populated with complex humans whom the filmmakers never see as archetype figures, alas too often suffering, elsewhere, from an irrevocable exoticism.

GIANLUCA DE SERIO, MASSIMILIANO DE SERIO

RIVER MEMORIES

ITALY | 2016 | 96' | ROMANIAN, ITALIAN

I RICORDI DEL FIUME

WORLD PREMIERE

SCREENPLAY & PHOTOGRAPHYGianluca De Serio,
Massimiliano De Serio**SOUND**Tommaso Bosso, Giovanni
Corona, Mirko Guerra**EDITING**

Stefano Cravero

PRODUCTIONAlessandro Borrelli
(La Sarraz Pictures srl),
Rai Cinema**FILMOGRAPHY****Gianluca De Serio &****Massimiliano De Serio**

2016 *River Memories*
2013 *Un ritorno* (mif)
2011 *Sette opere di misericordia*
2010 *Bakroman*
2010 *Stanze*
2007 *L'Esame di Xhodi*
2005 *Zakaria* (sf)
2004 *Mio fratello Yang* (sf)
2003 *Maria Jesus* (sf)
2002 *Il Giorno del Santo* (sf)

CONTACTAlessandro Borrelli
La Sarraz Pictures srl
+39 115534260
lasarrazpictures@gmail.com
www.lasarraz.com

JORDI ESTEVA

SOCOTRA, THE ISLAND OF DJINNS

SPAIN | 2016 | 65' | ARABIC

SOCOTRA, LA ISLA DE LOS GENIOS

WORLD PREMIERE

**PHOTOGRAPHY**

Jordi Esteva

SOUND

Jordi Tresserras

EDITING

Santy Borricón

PRODUCTION

Jordi Esteva (Siwa Productions)

FILMOGRAPHY

2016 Socotra, the Island of Djinn
 2014 Komian
 2010 Return to the Land of Souls

L'île de Socotra, située au large de la Somalie, fut longtemps un territoire fabuleux et plus récemment un lieu stratégique de la politique internationale. Le film, dont le récit se déroule dans ce territoire du bout du monde, connu dans l'antiquité pour abriter les phénix et les Rocs (oiseaux fabuleux de la mythologie arabe), relate l'un des voyages du fils du dernier sultan de l'île, en route avec sa caravane de chameaux vers les villages de l'intérieur. Autour du feu, les nomades se racontent les histoires plus ou moins légendaires, qui se transmettent de génération en génération... Dans ce surprenant film d'observation ethnographique, le choix esthétique du noir et blanc nous ramène non seulement aux temps anciens, où les légendes étaient vraies et les gens les gardaient en vie en les croyant, mais aussi au temps des premiers explorateurs de cinéma, lorsqu'ils filmaient leurs «travelogues» exotiques pour les présenter à un public avide de découvertes. Introduction à un monde disparu depuis longtemps, le film garde, jusqu'à sa dernière image, le sens d'un mystère inaccessible.

Die vor Somalia gelegene Insel Socotra war lange ein mythisches Territorium, das jüngst auch neue Bedeutung in der internationalen politischen Strategie erhalten hat. Der Film spielt an diesem abgeschiedenen Ort, der in der Antike als Heimat des Phönix und des Vogels Roch, ein Fabelwesen aus der arabischen Mythologie, bekannt war, und erzählt von einer der Reisen des Sohnes des letzten Sultans der Insel, der mit seiner Kamelkarawane auf dem Weg zu den Dörfern im Landesinneren ist. Am Feuer erzählen sich die Nomaden Geschichten, die manchmal Legenden sind und von Generation zu Generation weitergegeben werden. Der überraschende, beobachtende, ethnografische Film wurde in Schwarzweiss gedreht und versetzt uns mit dieser Entscheidung nicht nur in Zeiten, als die Legenden wahr waren und die Menschen sie durch ihren Glauben daran am Leben hielten – er befördert uns auch in die Zeit der ersten Abenteurer der Filmkunst, die mit ihren exotischen 'travelogues' das nach Entdeckungen lechzende Publikum in Atem hielten. Als Einführung in eine längst verschwundene Welt wahrt der Film bis zum letzten Bild eine Aura des undurchdringlichen Geheimnisses.

The island of Socotra, located off the coast of Somalia, was long a legendary territory and more recently a strategic place in international politics. The film, whose story unfolds in this land at the other end of the world, known in antiquity for sheltering phoenixes and Rocs (legendary birds of Arab mythology), recounts a trip made by the son of the last sultan of the island, who is heading towards the interior villages with his camel train. Around the fire, the nomads tell each other legendary stories that are transmitted from generation to generation... In this surprising film of ethnographical observation, the aesthetic choice of black and white not only takes us back to ancient times – when the legends were true and people kept them alive by believing in them – but also to the time of cinema's first explorers, who would film their exotic "travelogues" so as to present them to audiences hungry for discovery. An introduction to a long-disappeared world, the film keeps the sense of an inaccessible mystery until its final image.

CONTACT

Johanna Tonini
 Movies for Festivals
 +34 676560286
 info.moviesforfestivals@gmail.com
 www.moviesforfestivals.com

LUCIANO BARISONE



ANCA HIRTE

STILL BREATHING

FRANCE | 2016 | 89' | FRENCH

IL RESPIRE ENCORE

WORLD PREMIERE

Voici Rocky Balboa. Dans la réalité. Karim Chakim a 38 ans. Il est fou amoureux de sa femme et de ses enfants. La boxe est une maîtresse sournoise, mais il retourne toujours sur le ring. Peut-être pour la dernière fois. Pour sa famille, parce qu'il sait qu'elle l'aime comme nul autre en ce monde. Fidèle à son éducation prolétaire, Karim se bat pour rester en forme tout en s'occupant de sa famille. Il se démène pour eux et ils le savent. Chaque jour, il suit la même routine épuisante. Sans jamais regarder en arrière. Chaque coup de poing est important. Sa famille l'admire. Karim sait bien qu'il ne peut pas leur faire faux bond. Il est leur seule chance de connaître des lendemains meilleurs. Quand le moment arrive enfin de monter sur le ring, Karim sait qu'il s'agit du combat de sa vie. Sera-t-il à la hauteur? Donnera-t-il le meilleur de lui-même? Les fins heureuses sont-elles l'apanage d'Hollywood? Si Jacques Demy avait réalisé *Rocky*, son film aurait sans doute ressemblé à *Il respire encore*. Un documentaire d'observation hip-hop sur un héros inoubliable de la classe ouvrière.

Er ist Rocky Balboa. In echt. Karim Chakim ist 38 Jahre alt. Er liebt seine Frau und seine Kinder innig. Das Boxen ist eine kapriziöse Geliebte, aber er steigt immer wieder in den Ring. Vielleicht zum letzten Mal. Für seine Familie, weil er weiss, dass ihn hier jemand liebt, wie ihn nie mehr jemand lieben wird. Karim, ein Kind der Arbeiterklasse, kämpft darum, in Form zu bleiben, und steht seiner Familie zur Seite. Er kämpft für sie, und sie weiss es. Seine tägliche Trainingsroutine ist eine Qual. Nie zurückblicken. Für jeden Schlag kämpfen. Seine Familie blickt zu ihm auf. Karim weiss, dass er sie nicht enttäuschen darf. Er ist ihre einzige Hoffnung auf eine bessere Zukunft. Als endlich der Augenblick kommt, in den Ring zu steigen, weiss Karim, dass es der Kampf seines Lebens ist. Wird er der Sache gewachsen sein? Wird er den bestmöglichen Kampf liefern? Gibt es Happy Ends nur in Hollywoodfilmen? Hätte Jacques Demy für *Rocky* Regie geführt, wäre dabei vermutlich *Still Breathing* herausgekommen. Ein einzigartiger, beobachtender Dokumentarfilm mit den Zügen eines Hip-Hop-Musicals über einen unvergesslichen Helden der Arbeiterklasse.

This is Rocky Balboa. In real life. Karim Chakim is 38 years old. He is madly in love with his wife and children. Boxing is a tricky mistress but he steps in the ring again. Maybe for the last time. For his family, because he knows that down here somebody loves him, as no one ever will. Faithful to his working class upbringing, Karim struggles each day to get in shape while standing always on his family's side. He fights for them and they know it. Each day he goes through a punishing routine. Never looking back. Fighting for each punch. His family looks up to him. Karim knows very well that he cannot let them down. He is their only shot at a better tomorrow. When finally the moment arrives to step into the ring, Karim knows that it is the fight of a lifetime. Will he stand up to the occasion? Will he put on the best fight possible? Are happy endings only the stuff that Hollywood dreams are made of? If Jacques Demy had directed *Rocky*, it would most probably have looked like *Still Breathing*. A unique hip-hop musical observational documentary about an unforgettable working class hero.

PHOTOGRAPHY

Anca Hirte

SOUND

Bruno Auzet

EDITING

Enrica Gattolini, Héroïse Pelloquet

MUSIC

Damien Créach

PRODUCTIONDamien Froidevaux
(E2P / entre2prises)**FILMOGRAPHY**

2016 *Still Breathing*
 2013 *In Mayor's Name* (mf)
 2011 *Teodora Pécheresse*
 2004 *Voyage dans l'irréalité*
 immédiate

CONTACT

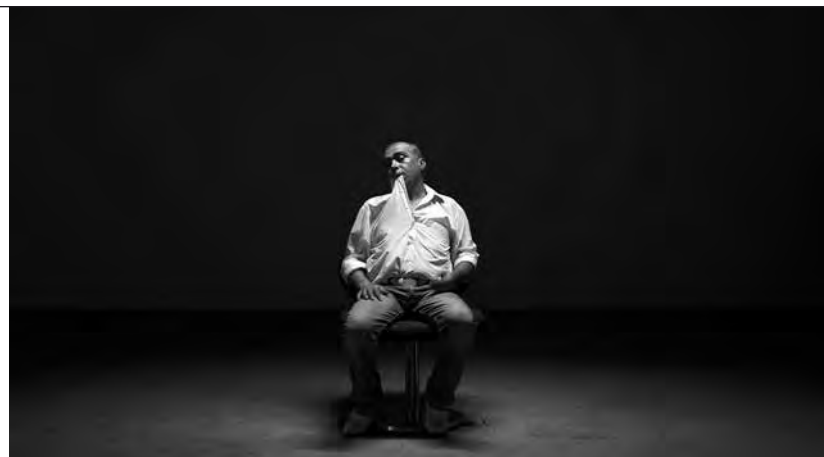
Damien Froidevaux
 E2P / entre2prises
 +33 142877306
 info@entre2prises.fr
 www.entre2prises.fr

MONIKA BORGMANN, LOKMAN SLIM

TADMOR

LEBANON, SWITZERLAND, FRANCE | 2016 | 103' | ARABIC

WORLD PREMIERE

**PHOTOGRAPHY**

Talal Khoury

SOUNDRawad Hobeika,
Rayan Obeydine, Chadi Roukoz**EDITING**

Olivier Zuchuat

MUSIC

Pierre Jodlowski

PRODUCTIONPhilippe Avril (Les Films de
l'Etranger), Gabriela Busmann
(GoldenEggProduction),
Monika Borgmann**CO-PRODUCTION**

RTS, SRG SSR

FILMOGRAPHY**Monika Borgmann**
2016 Tadmor
2005 Massaker**Lokman Slim**

2016 Tadmor

Tadmor est une prison tristement célèbre. Utilisée jusqu'en 1946 comme caserne de l'armée française pendant son mandat international en Syrie et au Liban, elle fût en 1980 le théâtre d'un des plus atroces massacres politiques de l'histoire : des milliers de frères musulmans y furent assassinés à la suite d'un attentat contre le président syrien Hafez al-Assad. Appelé «royaume de mort et folie» par le poète Faraj Bayraqdar, ce bâtiment a été détruit par les forces de l'État Islamique lors de la conquête de Palmyre en 2015. Des opposants politiques libanais au régime syrien y furent aussi internés. Dans ce film, huit d'entre eux racontent et mettent en scène les horreurs vues et subies. Leur mémoire est affligée par les souvenirs horribles du temps vécu dans ce lieu de tortures et d'humiliations. Les revivre à l'intérieur d'une mise en scène presque théâtrale, interprétée par eux-mêmes, est un acte d'accusation ainsi qu'une thérapie de libération. Voici un film étonnant qui colle aux yeux par la force de la parole, la sobre plasticité des images et la résignation résistante des corps filmés.

Tadmor ist ein berühmt-berüchtigtes Gefängnis. Bis 1946 diente es der französischen Armee im Rahmen ihres internationalen Mandats in Syrien und im Libanon als Kaserne und wurde 1980 zum Schauplatz eines der schlimmsten politischen Gemetzels der Geschichte: Tausende Muslimbrüder wurden in seinen Mauern als Vergeltung eines Anschlags auf den syrischen Präsidenten Hafiz al-Assad ermordet. Das von dem Dichter Faraj Bayraqdar «Königreich des Todes und des Wahnsinns» genannte Bauwerk wurde von den IS-Kämpfern 2015 bei ihrer Einnahme von Palmyra zerstört. Syrische und libanesische Regimegegner waren dort eingesperrt. Acht von ihnen erzählen in diesem Film von dem erlebten Grauen oder stellen es nach. Sie leiden unter den Erinnerungen an die grausame Zeit, die sie an diesem Ort der Folter und der Erniedrigung erlebt haben. Diese im Rahmen einer fast theatralischen Inszenierung selbst nachzuspielen, ist zugleich anklagender Akt und befreiende Therapie. Ein erstaunlicher Film, der mit der Kraft der Worte, der schlichten Plastizität der Bilder und der Widerstand leistenden Resignation der gefilmten Körper in seinen Bann zieht.

Tadmor is an infamous prison. Until 1946, it was used as barracks by the French military during its international mandate in Syria and Lebanon. In 1980, it became the scene of one of the most atrocious political massacres in history: thousands of members of the Muslim Brotherhood were killed following an assassination attempt on the Syrian President Hafez al-Assad. This building, called the "kingdom of death and madness" by the poet Faraj Bayraqdar, was destroyed by Islamic State forces during the conquest of Palmyra in 2015. Lebanese political opponents to the Syrian regime were also imprisoned there. In this film, eight of them recount and stage the horrors they have seen and suffered. Their remembrance is distressed by horrible memories of the time spent in this place of torture and humiliation. Reliving them within an almost theatrical staging, acted out by themselves, is an act of accusation as well as a liberating therapy. Here is a surprising film that makes a strong impression through the power of the speech, the simple plasticity of the images and the distressing resignation of the bodies filmed.

CONTACTDaniela Elstner
Doc & Film International
+33 142775687
d.elstner@docandfilm.com

LUCIANO BARISONE



KEITH FULTON, LOU PEPE

THE BAD KIDS

UNITED STATES | 2016 | 101' | ENGLISH
INTERNATIONAL PREMIERE

Black Rock High School est un établissement alternatif situé dans une communauté pauvre du désert de Mojave, destiné aux étudiants présentant des risques de décrochage. Pendant un an, les réalisateurs Keith Fulton et Lou Pepe (*Lost in La Mancha*, 2002) ont suivi la directrice Vonda Viland, en charge de trois adolescents à risque : un jeune père incapable de subvenir aux besoins de sa famille, une jeune femme victime d'abus sexuels, et un jeune homme en colère issu d'un foyer instable. Le titre *The Bad Kids* est ouvertement provocateur; un défi lancé au jugement que beaucoup portent sur ces jeunes en marge du parcours scolaire «classique» et considérés en situation «d'échec». A la fois portrait intime et exploration du milieu social, le film se concentre sur les moyens de briser cette spirale négative, en proposant une alternative à ces habitudes de pensée. Des séquences à la photographie superbe, contrastant avec l'âpreté du milieu, esquissent avec pudeur la force intérieure, la beauté et les espoirs de chaque personnage.

Die Black Rock High-School in einer verarmten Gemeinde der Mojave-Wüste bietet potenziellen Schulabbrechern eine Alternative. Die Regisseure Keith Fulton und Lou Pepe (*Lost in La Mancha*, 2002) begleiteten an der Schule ein Jahr lang Rektorin Vonda Viland bei ihrem Mentoring von drei jugendlichen Risikokandidaten: Ein frisch gebackener Vater, der nicht für seine Familie sorgen kann, eine junge Frau, an der die Folgen sexuellen Missbrauchs nagen und ein wütender junger Mann aus einem instabilen Zuhause. Der Titel *The Bad Kids* ist provokativ gemeint und stellt den oft vorurteilsbehafteten Blick auf die Probe, den viele Menschen für Teenager haben, die schulisch vom Weg abkommen und denen sie in den meisten Fällen auch die Schuld für ihr 'Versagen' geben. Zwischen intimen Porträts und einer breiteren Betrachtung von Hintergrund und Kontext legen die Regisseure das Hauptaugenmerk auf die Durchbrechung dieses Kreislaufs, indem sie eine Alternative zu dieser Standard-Denkweise aufzeigen. Bestechend schöne Bildsequenzen bilden den Kontrapunkt zum rüden Kontext und zeigen die innere Stärke, Schönheit und Hoffnung jeder dieser Personen aus respektvollem Abstand.

Located in an impoverished Mojave Desert community, Black Rock High School is an alternative school for students at risk of dropping out. Directors Keith Fulton and Lou Pepe (*Lost in La Mancha*, 2002), spent a year at the school, following Principal Vonda Viland as she coaches three at-risk teens : a new father who can't support his family, a young woman grappling with sexual abuse, and an angry young man from an unstable home. The title *The Bad Kids* is clearly provocative and challenges the easily judgmental look many people give to those teenagers who don't cope with the "normal" school path, and blame them for their "failure". Between intimate portraits and a wider look at the background and context, the directors focus on the possibility of breaking the circle by showing an alternative to this common way of thinking. Superbly photographed sequences counterpoint the harshness of the context, respectfully portraying, within each character, the inner strength, beauty and hope.

SOUND

Keith Fulton, Michael Kowalski

EDITING

Jacob Bricca, Mary Lampson

MUSIC

Michal Jacaszek

PRODUCTION

Keith Fulton (Low Key Pictures)

FILMOGRAPHY**Keith Fulton & Lou Pepe**

2016 *The Bad Kids*
2005 *Brothers of the Head*
2002 *Lost in La Mancha*

CONTACT

Keith Fulton
Low Key Pictures
+323 6339966
lowkeypix@gmail.com
www.lowkeypictures.com

FRANCISCO HERVÉ

THE LOST CITY

CHILE, FRANCE | 2016 | 72' | SPANISH

LA CIUDAD PERDIDA

WORLD PREMIERE

**SCREENPLAY**

Francisco Hervé

PHOTOGRAPHY

David Bravo

EDITINGAndrea Chignoli,
Francisco Hervé**MUSIC**

Fernando Milagros

PRODUCTIONFrancisco Hervé, Veronica Lyon
(Panchito Films), Xavier Rocher
(La Fabrica Nocturna
Productions)**FILMOGRAPHY**2016 The Lost City
2009 The Power of Speech
2004 The Volcanic Peninsula

Dans la région d'Aysén en Patagonie chilienne séjourne une population de 90 000 âmes isolées, partageant les âpres paysages d'une superficie comparable à celle de l'Angleterre. Là où la beauté semble converser avec le péril ou la peur, dans un lieu où l'immensité de la nature jamais ne peut être dominée, le décor hésite, au fil des étendues, entre couleurs chatoyantes et noir et blanc de la neige et de l'eau. Ces larges ressources hydriques, si elles sont au coeur d'enjeux économiques et politiques, inspirent pareillement une humanité en quête d'impossible « retour aux sources », fuyant une civilisation semblant menée à sa perte. Aux images du quotidien s'entremêle ici un récit d'allure mythologique: celui de la recherche de la Ville des Césars, cité d'or bâtie il y a 500 ans par les conquérants. A l'ombre de la métaphore intemporelle du paradis perdu, un guide fictionnel ouvre la route... « Le voyage a commencé et il serait absurde désormais de rebrousser chemin. Tu es visiblement égaré, mais tente de te persuader que tu es sur la bonne voie. »

In der Region Aysén im chilenischen Patagonien leben 90 000 Seelen in Abgeschiedenheit, die sich die schroffen Landschaften eines Gebiets teilen, das in etwa so gross ist wie England. Dort, wo Schönheit, Gefahr oder Angst in einem Dialog zu stehen scheinen, an einem Ort, an dem die Unermesslichkeit der Natur niemals beherrscht werden kann, wechseln sich im Hintergrund auf den gewaltigen Flächen schillernde Farben und das Schwarz-Weiss des Schnees und des Wassers ab. Die riesigen Wasservorkommen, die im Zentrum von wirtschaftlichen und politischen Herausforderungen stehen, dienen gleichzeitig einer Menschheit als Inspiration, die nach der unmöglichen « Rückkehr zu den Ursprüngen » strebt und aus einer Zivilisation flieht, die in ihren Ruin zu führen scheint. Bilder aus dem Alltag vermischen sich hier mit einer mythologischen Erzählung: jener von der Suche nach der Stadt der Cäsaren, die vor 500 Jahren von den Eroberern aus Gold erbaut worden sein soll. Im Schatten der zeitlosen Metapher des verlorenen Paradieses öffnet ein fiktiver Reiseführer den Weg... « Die Reise hat begonnen und es ist sinnlos, jetzt umzudrehen. Du hast dich ganz offensichtlich verirrt, aber du redest dir ein, dass du auf dem richtigen Weg bist. »

In the Aysén region in Chilean Patagonia dwell a population of 90,000 isolated souls sharing the harsh landscapes of an area about the size of England. Here where beauty seems to be on first-name terms with fear and danger, in a place where the immensity of nature can never be dominated, the setting hesitates, along the expanses, between sparkling colours and the black and white of the snow and the water. These large water resources, although at the heart of economic and political challenges, inspire at the same time a humanity in search of the impossible "return to the source", fleeing a civilisation seemingly being led to its loss. The day-to-day images intermingle with a story of mythological aspect; that of the timeless quest for the lost City of the Caesars, a city of gold built 500 years ago by the conquerors. In the shadow of the timeless metaphor of paradise lost, a fictional guide opens the way... "The journey has begun and there is no sense in going back. Evidently, you are lost, but you tell yourself you are on the right track."

CONTACTVeronica Lyon
Panchito Films
+56 997826356
veronica@panchitofilms.cl

EMILIE BUJÉS



NICOLAS HUMBERT

WILD PLANTS

SWITZERLAND, GERMANY | 2016 | 108' |

FRENCH, ENGLISH, GERMAN

WORLD PREMIERE

Des jardiniers urbains dans un Détroit postindustriel, l'activiste natif américain Milo Yellow Hair et son projet agricole, le jardinier rebelle Maurice Maggi qui a changé le visage de Zurich avec ses plantations sauvages, et l'innovante coopérative agricole «Jardins de Cocagne» à Genève... Par une structure narrative polyphonique, *Wild Plants* dresse les portraits multiples de ceux qui délaissent le confort de la société de consommation et retournent à la terre, pour créer de nouvelles façons d'être ensemble et d'être au monde. Un retour à l'essentiel, aux besoins dits primaires, pour donner du sens au travail, mais aussi pour trouver des réponses à des interrogations métaphysiques. Ce carrefour de portraits d'activistes donne le panorama des idées en cours, et donne à comprendre les motivations. Mais au-delà des discours, Nicolas Humbert saisit les gestes du quotidien avec un grand sens de la poésie, et trouve un rythme qui accompagne les protagonistes dans leur rapport au temps, loin de l'urgence de la culture du zapping.

Urbane Gärtner im postindustriellen Detroit, der amerikanisch indianische Aktivist Milo Yellow Hair und sein Landwirtschaftsprojekt, der rebellische Gärtner Maurice Maggi, der mit seinen wilden Bepflanzungen das Gesicht Zürichs verändert hat, und die innovative landwirtschaftliche Genossenschaft «Jardins de Cocagne» in Genf... Durch eine polyphone Erzählstruktur zeichnet *Wild Plants* zahlreiche Porträts von jenen, die dem Komfort der Konsumgesellschaft den Rücken kehren und sich wieder der Erde zuwenden, um neue Formen des Zusammenlebens und des Daseins auf der Welt zu erschaffen. Eine Rückkehr zum Wesentlichen, zu den sogenannten Grundbedürfnissen, um der Arbeit einen Sinn zu geben, aber auch, um Antworten auf metaphysische Fragestellungen zu finden. Dieser Kreuzungspunkt von Porträts von Aktivisten spiegelt das Panorama der aktuellen Ideen wieder und erklärt die Beweggründe. Doch über Diskurse hinaus erfasst Nicolas Humbert mit einem grossen Gespür für Poesie die Gesten des Alltags und findet einen Rhythmus, der die Protagonisten in ihrem Verhältnis zur Zeit begleitet, weit weg von der Dringlichkeit der Zapping-Kultur.

Urban gardeners in post-industrial Detroit, the native American activist Milo Yellow Hair and his agricultural project, the rebel gardener Maurice Maggi who changed the face of Zurich with his wild plantings, and the innovative agricultural cooperative "Jardins de Cocagne" in Geneva... Through a polyphonic narrative structure, *Wild Plants* draws multiple portraits of those who are abandoning the comfort of the consumer society and returning to the earth, in order to create new ways of being together and being in the world. A back to basics, a return to the so-called primary needs, in order to give meaning to work, as well as to find answers to metaphysical questions. This crossroads of portraits of activists provides an overview of ongoing ideas, and provides an understanding of the motivations. But beyond the discourses, Nicolas Humbert captures everyday gestures with a fine sense of poetry, and finds a rhythm that accompanies the protagonists in their relationship with time, far removed from the urgency of the culture of channel hopping.

SCREENPLAY
Nicolas Humbert

PHOTOGRAPHY
Marion Neumann

SOUND
Cyril Harrison, Marc von Stürler

EDITING
Simone Fürbringer

MUSIC
zeitblom

PRODUCTION
Joëlle Bertossa (Close Up Films),
Nicole Leykauf (Leykauf film)

CO-PRODUCTION
RTS, SRG SSR

SELECTED FILMOGRAPHY
2016 Wild Plants
2012 Wanted! Hanns Eisler (mlf)
2007 Lucie & Maintenant
2006 Lax Reading (sf)
2005 Brother Yusef (mlf)
1999 Three Windows
1998 Vagabonding Images (mlf)
1997 Null Sonne No Point (mlf)
1995 Middle of the Moment
1990 Step Across the Border
1986 Wolfgrub
1984 Nebel Jagen

CONTACT
Joëlle Bertossa
Close Up Films
+41 786650512
joelle@closeupfilms.ch
www.closeupfilms.ch





**COMPÉTITION
INTERNATIONALE
MOYENS MÉTRAGES**

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

ALESSANDRA CELESIA

A TIME TO DANCE

FRANCE | 2016 | 55' | FRENCH

UN TEMPS POUR DANSER

WORLD PREMIERE

**SCREENPLAY**

Alessandra Celesia

PHOTOGRAPHY

Zara Popovici

SOUND

Sean Dwyer, Sébastien Faure

EDITING

Adrien Fauchoux

PRODUCTION

Michel David (Zeugma Films)

FILMOGRAPHY

2016 A Time to Dance (mlf)
 2016 La Visite (sf)
 2016 Le Bal (mlf)
 2013 An Italian Mirage
 2012 The Bookseller of Belfast (mlf)
 2008 89, av de Flandre (mlf)
 2006 Luntano (mlf)
 2001 Orti (sf)
 2000 Clausura (sf)

«Je suis une star papillon et j'adore danser le baroque.»: Aurélia fréquente un hôpital psychiatrique de jour parisien. Avec d'autres patients de la même institution, elle participe à un projet de médiation par la danse impliquant aussi les élèves d'un lycée professionnel, qui aboutira à un «temps pour danser», formule de l'Ecclésiaste qu'Alessandra Celesia (*Le Libraire de Belfast*, VdR 2012) a retenue comme titre de son nouveau film. Au cours de la préparation du bal, ces adolescent-e-s aux vies dissemblables vont s'apprivoiser, apprendre à se reconnaître, tester leurs capacités à s'appropriier les gestes de la gigue ou du menuet, un univers devant lequel ils se retrouvent d'autant plus à égalité qu'il leur est radicalement étranger. La cinéaste regarde se tisser les liens d'amitié ou d'amour, sur la pointe «de l'objectif», si l'on ose dire, se plaçant dans une position aussi discrète que ce que sa caméra enregistre semble fragile. *Un temps pour danser* montre très simplement comment des êtres peuvent sortir de leur chrysalide et partager un peu de leur lumière intérieure.

«Ich bin ein Schmetterlingsstar und tanze am liebsten Barock»: Aurélia ist Patientin in einer psychiatrischen Tagesklinik in Paris. Mit anderen Patienten der gleichen Einrichtung nimmt sie an einem Tanzmediationsprojekt teil, an dem auch Schüler eines Berufsgymnasiums beteiligt sind und das in eine «Zeit zum Tanzen» mündet, wie Alessandra Celesia (*The Bookseller of Belfast*, VdR 2012) ihren neuen Film in Anlehnung an das Buch Ekklesiastes nannte. Während der Vorbereitungen auf den Ball werden diese in so unterschiedlichen Welten lebenden Jugendlichen umgänglicher und loten ihre Fähigkeit aus, sich die Bewegungen der Gigue und des Menuetts anzueignen, die für alle fremd genug sind, um einen gemeinsamen Nenner der Unkenntnis zu schaffen. Mit einer Behutsamkeit, die die augenscheinliche Zerbrechlichkeit des Gefilmten widerspiegelt, verfolgt die Filmemacherin mit ihrem Objektiv diskret, wie Freundschaft und Liebe entstehen. *A Time to Dance* zeigt in aller Schlichtheit, wie Menschen ihren Kokon verlassen und ihr inneres Licht miteinander teilen können.

“I am a star butterfly and I love baroque dancing”: Aurélia attends a Parisian psychiatric day hospital. With other patients of the same institution, she is taking part in a project of mediation through dance that also involves the pupils of a vocational school, which will result in “a time to dance”, a phrase from Ecclesiastes that Alessandra Celesia (*The Bookseller of Belfast*, VdR 2012) has chosen as the title of her new film. During the preparation of the ball, these adolescents with dissimilar lives are going to tame themselves, learn to recognise themselves, and test their capacities to take on-board the gestures of the gigue or the minuet – a world in which they find themselves on even greater equal footing as it is so radically alien to them. The filmmaker watches connections of friendship or love form, at the end of “the lens”, dare we say, putting herself in a position that is as discreet as the fragility of that which her camera records. *A Time to Dance* very simply shows how people can come out of their chrysalis and share a little of their inner light.

CONTACT

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

EMMANUEL CHICON



SASHA VORONOV

BONFIRES AND STARS

RUSSIA | 2016 | 57' | RUSSIAN

KOSTRI I ZVEZDI

WORLD PREMIERE

Moa Pillar, artiste de musique électronique, part pour le Caucase en quête d'inspiration, pour ensuite travailler avec des musiciens traditionnels Tcherkesses. S'il est impatient de faire de nouvelles rencontres et de découvrir une autre culture, son guide, Bulat, remet sans cesse en question l'intérêt de cette expérience et la possibilité d'un dialogue entre traditions séculaires et culture moderne. Car trop souvent, la musique électronique s'est contentée d'aposer un rythme mécanique sur des 'samples' de musiques traditionnelles pour les rendre sois-disant modernes. Le projet de Moa Pillar, lui, est bien porté par l'idéal du dialogue et de la rencontre, mais l'élan premier de l'ouverture à l'autre peut facilement se transformer en méfiance tant la limite entre appropriation et collaboration est floue.

Bonfires and Stars accompagne les deux protagonistes, venant autant soutenir la démarche que la questionner. Mais au-delà de l'accompagnement, en complétant le projet de récolte de matériel musical folklorique et en inscrivant les personnages dans les paysages grandioses et insaisissables du Caucase, le film saisit le mysticisme panthéiste que le projet musical cherche à trouver.

Moa Pillar macht elektronische Musik und reist auf der Suche nach Inspiration in den Kaukasus, um mit traditionellen tcherkessischen Musikern zu arbeiten. Während er es kaum abwarten kann, neue Bekanntschaften zu machen und eine andere Kultur kennenzulernen, stellt sein Reiseführer Bulat immer wieder den Sinn dieser Erfahrung und der Möglichkeit eines Dialogs zwischen säkularen Traditionen und moderner Kultur in Frage. Denn viel zu oft hat sich die elektronische Musik damit begnügt, 'Samples' von traditionellen Musikstücken mit einem mechanischen Rhythmus zu überlagern, um sie zu «modernisieren». Das Projekt von Moa Pillar hingegen wird zwar von dem Ideal des Dialoges und der Begegnung getragen, die anfängliche Dynamik der Öffnung gegenüber dem Anderen kann jedoch schnell in Argwohn umschlagen, denn die Grenze zwischen Aneignung und Zusammenarbeit ist verschwommen. *Bonfires and Stars* begleitet die beiden Protagonisten, während er den Ansatz ebenso unterstützt wie hinterfragt. Über dieses Begleiten hinaus, ergänzend zu dem Vorhaben, folkloristisches Musikmaterial zu sammeln, und indem die Personen in den grandiosen und unergründlichen Landschaften des Kaukasus gefilmt werden, erfasst der Film gleichzeitig die pantheistische Mystik, nach der das Musikprojekt sucht.

Moa Pillar, an electronic music artist, heads for the Caucasus in search of inspiration, and then to work with traditional Circassian musicians. Although he is looking forward to new encounters and discovering another culture, his guide, Bulat, constantly questions the value of this experience and the possibility of any dialogue between secular traditions and modern culture. For, too often, electronic music has been content to affix a mechanical rhythm onto samples of traditional music in order to make them 'modern'. Moa Pillar's project is driven by the ideal of dialogue and exchange, but the initial momentum of opening up to others can easily be transformed into mistrust, given how blurred the lines between appropriation and collaboration are.

Bonfires & Stars accompanies the two protagonists, coming to support the approach as much as it questions it. But beyond assisting, by completing the project to gather folkloric musical material and placing the character in the Caucasus's grandiose and elusive landscapes, the film captures the pantheist mysticism that the musical project is attempting to find.

SCREENPLAY
Sasha Voronov

PHOTOGRAPHY
Ruslan Fedotov

SOUND
Olga Subbotina

EDITING
Sasha Voronov

MUSIC
Fedor Pereverzev

PRODUCTION
Pavel Karykhalin (Stereotactic)

FILMOGRAPHY
2016 *Bonfires and Stars* (mlf)
2011 *Girl from Supermarket* (sf)
2009 *Just Now* (sf)
2008 *Ramona* (sf)

CONTACT
Alyona Bocharova
Beat Films
+7 9263161100
alyona@beatfilms.ru

MOURAD MOUSSA

ALEKSANDR M. VINOGRADOV

CALL ME CHAOS

BELGIUM | 2016 | 38' | FRENCH, ENGLISH
WORLD PREMIERE

**SCREENPLAY**

Aleksandr M. Vinogradov

PHOTOGRAPHY

Ruslan Geraskin, Imre Sooaar

SOUND

Charo Calvo, Thuy Hoang Thu

EDITING

Aleksandr M. Vinogradov

MUSIC

Floh Danku

PRODUCTIONAleksandr M. Vinogradov
(Videovam)**FILMOGRAPHY**

- 2016 *Queer Tango Goes to Russia* (in production)
- 2016 *The Choice of Thierry Smmits* (in production)
- 2016 *Call Me Chaos* (mlf)
- 2015 *Olenka Water* (sf)
- 2015 *The Dreamers' Club* (sf)
- 2015 *Sounds of Kazincbarsika* (sf)
- 2013 *Awaiting* (sf)
- 2013 *Robbie Williams: Fans Journey to Tallinn* (mlf)
- 2013 *Call of a Heart* (mlf)
- 2012 *Five Steps of Butoh* (sf)
- 2011 *My Name Is Honevo* (sf)

CONTACT

Aleksandr M. Vinogradov
Videovam
+32 485572308
aleksandr.m.vinogradov@gmail.com
www.videovam.com

Lorsque Floh, armée de son accordéon, entame sur la Grand-Place de Bruxelles une de ses chansons, c'est avec une énergie rugueuse. Elle porte en elle cet élan de rébellion, cette force d'aller à l'encontre d'un mouvement trop établi, «De ces voies toutes tracées dans lesquelles ont nous a mis», dixit sa chanson éponyme au film.

Floh vit à la marge, elle joue principalement à même le macadam et se coltine le réel en pleine figure. La chanson est pour elle un cri, chanter, une lutte. Inscrites dans la pure lignée de la chanson réaliste, ses chansons sont un pansement pour notre âme mise à mal par le chaos dominant. Comme les chansons d'Edith Piaf, elle ancre ses textes dans la grisaille du quotidien, les tensions de notre société et les conflits du monde. Mais la poésie de Floh est également tissée de ses histoires personnelles et de ses rêves, mis en dessins, animés dans le film. La caméra du cinéaste, la suit, proche, à fleur de peau. Le monde apparaît alors en arrière plan, sombre et flou. La liberté de Floh est insaisissable comme une respiration, le souffle de l'accordéon qui s'emplit d'air avant de poursuivre sa route.

Bewaffnet mit ihrem Akkordeon und einer raubeinigen Energie, stimmt Floh auf dem Grand-Place in Brüssel eines ihrer Lieder an. Sie trägt den Schwung der Rebellion, die Kraft in sich, eingefahrenen Bewegungen, jenen «vor-gezeichneten Wegen, auf die sie uns gesetzt haben», wie ihr Lied besagt, das dem Film seinen Titel gab, den Kampf anzusagen.

Floh lebt am Rande der Gesellschaft und spielt meistens direkt auf dem Asphalt, wo ihr die Realität ins Gesicht springt. Für sie sind ihre Lieder ein Aufschrei, das Singen ist ein Kampf. Ihre in direkter Linie dem 'chanson réaliste' entstammenden Lieder sind Balsam für unsere vom herrschenden Chaos geplagten Seelen. Wie in den Chansons von Edith Piaf, verankert sie ihre Texte im grauen Alltag, den Spannungen unserer Gesellschaft und den Konflikten der Welt. Doch Flohs Poesie entwächst ebenfalls ihren persönlichen Geschichten und Träumen, die im Film zu bewegten Bildern werden. Die Kamera des Filmemachers folgt ihr hautnah. Die Welt bildet, dunkel und verschwommen, den Hintergrund. Flohs Freiheit ist ungreifbar wie ein Atemzug, das Schnaufen des Akkordeons, das sich mit Luft füllt und weiter seinen Weg geht.

When Floh, armed with her accordion, starts one of her songs on the Grand-Place in Brussels, she does so with raucous energy. She has an impulse of rebellion, the strength to go against an excessively established movement, "These mapped-out paths on which we have been placed", dixit her song with the same name as the film.

Floh lives on the fringes, plays mainly on the tarmac itself and confronts reality head-on. For her, song is a cry, and singing is to fight. Part of the pure lineage of realist chanson, her songs are like a bandage for our souls, shaken by the dominant chaos. Like the songs of Edith Piaf, she anchors her lyrics in the gloominess of the day-to-day, the tensions of our society and the conflicts of the world. But Floh's poetry is also woven with her personal stories and her dreams, illustrated and animated in the film. The filmmaker's camera follows her, close, sensitively. The world thus appears in the background, dark and blurred. Floh's freedom is as elusive as a breath, the inhalation of the accordion as it fills with air before continuing on her way.

MADELINE ROBERT



RACHEL VULLIENS

CHIENS DES CHAMPS

SWITZERLAND | 2016 | 44' | FRENCH
WORLD PREMIERE

L'enfance, l'insouciance de la vie dans une ferme suisse. Il y a les gestes des petits et il y a ceux des grands. Il y a les jeux et le travail. La chaleur du foyer et la fraîcheur des bois. La vie de famille et les copains. Les animaux et la nature. Charles et Lucas sont pieds nus dans la terre, la tête dans les nuages.

Dans *Chiens des champs*, c'est leur territoire qui se dévoile peu à peu. D'abord de manière sensorielle, jouant sur les matières: le grain de la peau des enfants, le moelleux de l'humus du sous-bois, le scintillement de la rosée dans l'herbe des prés, la chaleur du pelage des animaux... La caméra est au plus près, mais elle dessine au fil de leurs jeux, de la maison à la forêt, à travers les champs, leur terrain d'aventures, reconstitué par pointillés, sans limite. La liberté absolue. C'est cette caméra toujours proche et vibrante qui rend compte de la légèreté de la vie pour ces gamins. C'est le travail du montage toujours vivant, sans cesse raccordant dans ce mouvement, qui révèle à chacune de leurs actions la saveur et l'étonnement de la découverte.

Kindheit, Sorglosigkeit und ein Bauernhof in der Schweiz. Da sind die Gesten der Kleinen und der Grossen. Spiel und Arbeit. Die Wärme des Zuhauses und die Kühle des Waldes. Das Familienleben und die Freunde. Die Tiere und die Natur. Charles und Lucas laufen barfuss über die Erde, die Köpfe in den Wolken. In *Chiens des champs* wird Stück für Stück ihr Territorium enthüllt. Zunächst auf sinnlicher Ebene durch die Erkundung der Materie: die Haut der Kinder, der weiche Humus im Unterholz, das Schimmern der Tautropfen im Gras, das warme Fell der Tiere... Die Kamera filmt in Nahaufnahme, zeichnet aber im Verlauf der Spiele, zwischen Haus und Wald und auf den Feldern ihren Abenteuergrund nach, der tupfenweise, grenzenlos, wiedergegeben wird. Absolute Freiheit. Diese stets nahe und mitschwingende Kamera erzählt von der Leichtigkeit des Lebens dieser Kinder. Der immer lebendige, ohne Unterlass an diese Bewegung anschliessende Schnitt offenbart bei allen ihren Handlungen den Genuss und das Erstaunen der Entdeckung.

Childhood, the carefree life on a Swiss farm. There are the gestures of children and those of adults. There are games and work. The warmth of the home and the fresh air of the woods. Life with family, and with friends. Animals and nature. Charles and Lucas are barefoot on the ground, their heads in the clouds. In *Chiens des champs* it's their territory that is gradually revealed. Firstly in a sensorial manner, playing with the materials: the skin grain of the children, the softness of the humus in the undergrowth, the twinkle of the dew in the grass in the meadows, the warmth of the animals' coats... The camera follows as closely as possible, but draws out their playground, through their games, from the house to the forest, through the fields, reconstructed by dots, limitless. Absolute freedom. It is this camera, always nearby and vibrant, that charts the lightness of life for these kids. It is the work of constantly lively editing, ceaselessly connecting this movement, that reveals, with each of their actions, the taste and astonishment of discovery.

PHOTOGRAPHY

Mirjam Landolt, Rachel Vulliens

SOUND

Adrien Kessler

EDITING

Rachel Vulliens

PRODUCTION

Aurélie Mertenat, Claude Witz
(Vue sur Mer Films)

FILMOGRAPHY

2016 *Chiens des champs* (m/f)
2011 *Les Chats, le lait, l'oiseau* (sf)
1998 *Ma mère* (sf)

LUIGI CUOMO

CONSTELLATIONS

ITALY | 2015 | 47' | ITALIAN, SPANISH

COSTELLAZIONI

INTERNATIONAL PREMIERE

**SCREENPLAY**

Luigi Cuomo

PHOTOGRAPHY

Luigi Cuomo

SOUNDStefano Grosso,
Giancarlo Rutigliano**EDITING**

Luigi Cuomo

PRODUCTIONMarcello Foti (Centro
Sperimentale di Cinematografia
– Scuola Nazionale di Cinema)**FILMOGRAPHY**

2015 Constellations (mlf)

Que se passe-t-il dans les coulisses d'un cirque itinérant? Le réalisateur Luigi Cuomo nous invite à découvrir un monde presque oublié. Sans aucun parti pris idéaliste ni romantique, il plonge dans un univers où seul compte le travail acharné au quotidien. Rene Rodogell est un ex-acrobate qui démontre un don exceptionnel pour l'enseignement et une passion sans faille pour son art. Sans enfants lui-même, il forme filles et garçons à devenir un jour meilleurs qu'il ne l'a jamais été. Denny Montico est un dresseur de lions intrépide, respecté et respectueux de ses animaux. Yvette De Rocchi est une cavalière déterminée mais confrontée à la difficulté d'enseigner l'art de l'équitation à son fils: la discipline est la règle du jeu. Les uns et les autres se sont réunis pour former une même famille. Cuomo filme ses personnages avec respect et un réel intérêt pour la vie qu'ils mènent, faisant du cirque une constellation d'identités et d'attentes. Un endroit où des enfants voltigeurs, des lions dociles et des chevaux au trot se côtoient année après année.

Was geht hinter den Kulissen eines Wanderzirkus vor sich? Regisseur Luigi Cuomo nimmt uns mit auf eine Reise in eine fast vergessene Welt. Ohne Romantisierung und vorurteilsfrei arbeitet er sich in eine Welt vor, wo nur die harte tägliche Arbeit zählt. Rene Rodogell ist ein ehemaliger Akrobat und hat keine eigenen Kinder. Der begnadete Lehrer trainiert mit ungebrochener Freude an seiner Kunst Jungen und Mädchen, damit sie eines Tages besser werden, als er selbst es je war. Denny Montico ist ein furchtloser Löwenbändiger. Seine Tiere haben Achtung vor ihm und er vor ihnen. Yvette De Rocchi ist eine knallharte Reiterin und müht sich damit ab, ihrem Sohn beizubringen, wie man richtig reitet: das Zauberwort heisst Disziplin. All diese unterschiedlichen Menschen bilden eine einzigartige Familie. Cuomo filmt seine Protagonisten mit Respekt und echtem Interesse an ihrem Leben. Und so wird der Zirkus zu einer Konstellation der Identitäten und Erwartungen. Ein Ort, wo fliegende Kinder, freundliche Löwen und trabende Pferde Jahr um Jahr den gleichen Lebensraum teilen.

What goes on behind the closed curtains of an itinerant circus? Director Luigi Cuomo takes us on journey to a world that is almost forgotten. Without any romanticised or fantasised preconceived notions, he delves into a universe where the only thing that matters is hard work on a daily basis. Rene Rodogell is an ex acrobat and does not have children of his own. With an extraordinary gift for teaching and an undiminished passion for his craft, he trains girls and boys to become one day better than he ever was. Denny Montico is a fearless lion tamer. His animals respect him and in turn he respects them. Yvette De Rocchi is a tough-as-nails horsewoman and has a hard time teaching her son how to ride correctly: discipline is the name of the game. All these different people joined together form a unique family. Cuomo films his protagonists with respect and a genuine interest in their lives. Thus, the circus becomes a constellation of identities and expectations. A place where flying children, gentle lions and trotting horses share the same habitat year after year.

CONTACTMarcello Foti
Centro Sperimentale di Cinematografia –
Scuola Nazionale di Cinema
+39 862380924
laquila@fondazioneccsc.it
www.fondazioneccsc.it

GIONA A. NAZZARO



JULIANE HENRICH

FROM THE WEST

GERMANY | 2016 | 61' | GERMAN

AUS WESTLICHEN RICHTUNGEN

WORLD PREMIERE

Il était une fois une Allemagne divisée entre Est et Ouest. Un pays coupé en deux, des vivants qui tentent de voir derrière le mur. L'architecture d'après-guerre porte en elle des réminiscences de ce temps. Aujourd'hui encore, les échos de vies disparues pèsent sur les habitants de ce prétendu Ouest. Depuis 1989, le mur n'est plus qu'un souvenir. Pourtant, voix et vestiges de cette période révolue hantent encore ceux qui la connaissent. Le film ouvre un passage vers ce monde enfoui sous les images de notre époque. Une voix distante et détachée raconte une histoire tiraillée entre deux systèmes politiques opposés. Tandis que la caméra suit inlassablement les contours de l'Allemagne contemporaine, la voix creuse en profondeur un passé pas si lointain. *From the West* questionne l'idée d'un lien entre la mémoire et l'architecture d'après-guerre grisâtre des villes de l'Allemagne de l'Ouest, et interroge la signification de «l'Ouest» à l'époque de la séparation. Un film essai élégant où s'entremêlent les enjeux de la propriété immobilière et ceux de l'idéologie marxiste.

Deutschland war einmal gespalten. In Ost und West. Ein zerrissenes Land, Menschen, die versuchten, die andere Seite zu sehen. Die Nachkriegsarchitektur hält die Erinnerung an diese Zeit wach. Irgendwo in der Vergangenheit verschollene Leben lasten weiter auf jenen, die heute im sogenannten 'Westen' leben. Nach 1989 wurde die Mauer zu einem Gedanken. Aber die Erinnerungen an Stimmen und alte Zeiten sind unauslöschlicher Teil des Lebens jener, die mit dabei waren. Der Film holt eine unter den Bildern unserer heutigen Welt verborgene Welt hervor. Eine neutrale, ferne Stimme erzählt die Geschichte eines Landes, das von zwei gegensätzlichen politischen Systemen zerrissen wurde. Während die Kamera die Oberfläche des heutigen Deutschlands abtastet, gräbt sich die Stimme tief in eine nicht so ferne Vergangenheit. *Aus westlichen Richtungen* dreht sich um Erinnerungen, deren Bindeglied die graue Nachkriegsarchitektur Westdeutschlands bildet, und die Frage, was genau während der Trennung des Landes mit «der Westen» gemeint war. Ein stilvolles filmisches Essay, das die Themen Grundbesitz und marxistische Ideologie miteinander in Kontakt treten lässt.

Once there was a divided Germany. West and East. A land divided in two, lives that tried to catch a glimpse of what was beyond the wall. Recollections of that time linger in the shape of post-war architecture. The echoes from lives lost somewhere in the past still weight on those who live in the so-called "West" today. Now, after 1989, the wall is just a memory. However, the voices and remembrances of a forgotten era still haunt those who lived through it. Thus, the film becomes the crossing of a world that lies just beneath the images of our world today. A detached and distant voice recalls the story of a country torn apart by two opposite political systems. While the camera moves tirelessly on the surfaces of nowadays Germany, the voice digs deep in the not so distant past. *From the West* revolves around memory connected to grayish post-war architecture in western German cities while analyzing the question of what «the West» must have meant while the country was divided. A stylish film essay that interweaves the issues of home ownership and Marxist ideology.

SCREENPLAY
Juliane Henrich

PHOTOGRAPHY
Juliane Henrich, Sven Peukert

SOUND
Janika Herz, Christian Obermaier, Clarissa Thieme

EDITING
Juliane Henrich

MUSIC
Manuela Schininá

PRODUCTION
Juliane Henrich

FILMOGRAPHY
2016 *From the West* (mlf)
2014 *To Raze* (sf)
2011 *Tahrir in April* (sf)
2011 *Anything but My Pictures* (sf)
2009 *Sämtliche Wunder* (sf)
2009 *Talking of Turnaround* (sf)
2008 *.spurnahme* (sf)

CONTACT
Nora Molitor
Arsenal – Institute for Film and Video Art
+49 3026955100
nm@arsenal-berlin.de

GIONA A. NAZZARO

MARK OLEXA, FRANCESCA SCALISI

HALF-LIFE IN FUKUSHIMA

SWITZERLAND, FRANCE | 2016 | 61' | JAPANESE

DEMI-VIE À FUKUSHIMA

WORLD PREMIERE

**PHOTOGRAPHY**

Jakob Stark

SOUND

Graciela Barrault

EDITING

Marzia Mete, Francesca Scalisi

PRODUCTIONChristian Lelong (Cinédoc),
Mark Olexa, Francesca Scalisi
(DOK MOBILE)**FILMOGRAPHY**

Mark Olexa
2016 Half-Life in Fukushima (mlf)
2015 Moriom (sf)
2014 Stratagem (sf)
2010 Heart-quake (mlf)

Francesca Scalisi

2016 Half-Life in Fukushima (mlf)
2015 Moriom (sf)
2015 Gente dei Bagni (mlf)

CONTACT

Dunja Keller
DOK MOBILE
+41 796989779
dunja.keller@sunrise.ch
www.dokmobile.ch

Le 11 mars 2011, un séisme et un tsunami à proximité des côtes japonaises provoquent l'accident nucléaire de Fukushima. Dans les jours suivant la catastrophe, l'ensemble des populations est évacué sur un périmètre allant de 20 à 30 km autour de la centrale, laissant les villes vides et le bétail sans eau ni nourriture jusqu'à ce que le gouvernement en demande l'abattage. Naoto est resté là, seul.

Aujourd'hui, alors que la demi-vie – c'est-à-dire le temps nécessaire pour que la moitié des atomes se désintègre naturellement – n'est pas encore prête d'être atteinte (30 ans), le mal, invisible continue à planer. Les sacs de déchets s'alignent, marquant la frontière de la « zone rouge ». La décontamination continue, tentant d'effacer la mémoire en désossant les maisons ou raclant en vain le sol souillé. La végétation a repris possession de la ville envahissant le paysage et le cadre de ce film, comme dans un film de science-fiction post-apocalyptique. Filmé en 16mm, arpentant les vestiges d'une ancienne civilisation qui aurait aujourd'hui disparue, Naoto est, telle une référence au thème cher de la SF, le dernier homme de Fukushima.

Am 11. März 2011 löst ein Erdbeben nahe der japanischen Küste einen Tsunami aus, der zum Nuklearunfall von Fukushima führt. In den Tagen nach der Katastrophe wird die gesamte Bevölkerung aus einem Umkreis von 20 bis 30 km des Atomkraftwerks evakuiert, die Städte sind verlassen und das Vieh hat weder Wasser noch Futter, bis die Regierung beschliesst, es töten zu lassen. Naoto ist geblieben, alleine.

Die Halbwertszeit bzw. die Zeitspanne, in der die Radioaktivität auf die Hälfte sinkt (in diesem Fall 30 Jahre), ist noch lange nicht erreicht und das unsichtbare Übel schwebt weiter über der Region. Die Müllsäcke häufen sich an und kennzeichnen die Grenze zur 'roten Zone'. Die Dekontamination geht weiter und soll durch die Aushöhlung der Häuser und das vergebliche Abtragen des kontaminierten Bodens die Erinnerung auslöschen. Die Vegetation hat wieder von der Stadt Besitz ergriffen und überwuchert die Landschaft und die Bildausschnitte wie in einem post-apokalyptischen Science-Fiction-Film. Naoto, der in 16 mm dabei gefilmt wird, wie er durch die Ruinen einer untergegangenen Zivilisation wandert, ist – gleich einer Anspielung auf ein SF-Lieblingsthema – der letzte Mensch von Fukushima.

On 11 March 2011, an earthquake and a tsunami near the Japanese coast caused a nuclear accident in Fukushima. In the days following the catastrophe, the entire population was evacuated over a perimeter of up to 20 to 30 km around the plant, leaving towns empty and cattle without water or feed until the government requested their slaughter. Naoto stayed there, alone.

Today, whereas the half-life – namely the time necessary for half of the atoms to naturally disintegrate – is not yet ready to be attained (30 years), the invisible evil continues to hover. Bags of waste are lined up, marking the frontier of the "red zone". The decontamination continues, attempting to erase memory by taking apart the houses or scraping the contaminated ground in vain. Vegetation has taken over the city, invading the landscape and the setting of this film like in a post-apocalyptic science-fiction film. Filmed in 16 mm, Naoto, roaming the remains of an ancient civilisation that now seems to have disappeared, is, like a reference to a theme cherished by SF, the last man of Fukushima.

MADELINE ROBERT



M. Nishida est entomologiste. Il entretient un lien fort au milieu naturel. En expédition scientifique sur l'île de Yakushima, île aux montagnes où s'accroche une brume qui semble éternelle, il est notre passeur pour découvrir les croyances spirituelles qui accompagnent la relation à la nature des habitants de l'île. Arpenteurs de ces montagnes recouvertes de forêts luxuriantes, ces derniers nous font rencontrer les divinités, esprits farceurs et paysages mouvants, avec qui ils cohabitent, en visitant un temple taoïste et son jardin zen ou un autel dans son écrin feutré de mousse en sous-bois. Dans le calme de la forêt, parmi les cèdres centenaires, c'est la pensée d'Augustin Berque, philosophe et géographe qui nous éclaire dans notre réflexion sur les liens étroits entre nature et culture, sur la relation d'une société à son environnement.

Ici, le silence des hommes révèle les sons de la nature. On entend même le glissement de l'escargot ou le bruissement des antennes de fourmis avant que, peu à peu, ils envahissent l'espace sonore, alors que les vents s'intensifient à l'approche du typhon.

Herr Nishida ist Entomologe. Seine Verbindung zur Natur ist stark. Er ist auf wissenschaftlicher Expedition auf Yakushima, der Insel mit den Bergen, die in einen nie schwindenden Nebel gehüllt zu sein scheinen, und führt uns bei der Entdeckung der spirituellen Überzeugungen, die das Naturverständnis der Insulaner prägen. Die Bewohner dieser Berge mit ihren üppigen Wäldern nehmen uns bei dem Besuch eines taoistischen Tempels oder einem im moosüberwachsenen Unterholz stehenden Altar mit zu einer Begegnung mit den Göttern, schelmischen Geistern, mit denen sie zusammenleben. Unter den hundertjährigen Zedern sind es die Worte des Philosophen und Geographen Augustin Berque, die in der Ruhe des Waldes Licht in unser Nachsinnen über die engen Verbindungen zwischen Natur und Kultur, die Beziehung einer Gesellschaft zu ihrer Umwelt, bringen.

Die Stille des Menschen offenbart hier die Klänge der Natur. Sogar das Gleiten der Schnecke oder das Rascheln der Fühler der Ameisen ist zu hören, bevor sie vollständig in den Klangraum einfallen und der Wind mit dem nahenden Taifun stärker wird.

Mr Nishida is an entomologist. He has a close bond to the natural environment. On a scientific expedition to the island of Yakushima, an island of mountains shrouded in a seemingly eternal mist, he serves as our ferryman for discovering the spiritual beliefs that accompany the relationship that the island's inhabitants have with nature. As the surveyors of these mountains covered in luxurious forest, they let us meet the divinities, mischievous spirits and moving landscapes with which they coexist, by visiting a Taoist temple and its Zen garden or an altar in its moss-lined setting in the undergrowth. In the calm of the forest, among the century-old cedars, the ideas of philosopher and geographer Augustin Berque illuminate our reflections on the close connections between nature and culture, the relationship of a society to its environment.

Here, man's silence reveals the sounds of nature. We even hear the glide of a snail, the rustling of ants' antennae before they gradually invade the soundscape, while the wind intensifies as the typhoon approaches.

DAMIEN FAURE

MILIEU

FRANCE | 2015 | 54' | JAPANESE, FRENCH
INTERNATIONAL PREMIERE

SCREENPLAY
Damien Faure

PHOTOGRAPHY
Damien Faure

SOUND
Nicolas Bredin

EDITING
Cédric Jouan

MUSIC
Xavier Roux

PRODUCTION
Matthieu Lamotte (aaa production)

FILMOGRAPHY
2015 Milieu (mlf)
2012 Intercalary Space (mlf)
2011 When the Girls Were Flirting with the Gods (mlf)
2008 Sampari (mlf)
2006 Long Live in Texas (mlf)
2002 West Papua (mlf)

CONTACT
Matthieu Lamotte
aaa production
+33 671178450
studio@aaaproduction.fr
www.aaaproduction.fr

MADÉLINE ROBERT

LIDIJA ZELOVIC

MY OWN PRIVATE WAR

NETHERLANDS | 2016 | 57' | SERBIAN, ENGLISH

WORLD PREMIERE

**SCREENPLAY**

Lidija Zelovic

PHOTOGRAPHY

Alexander Goekjian

SOUND

Nenad Šimšić, Phil Zacharias

EDITING

Alexander Goekjian

PRODUCTION

Margie Monfils (IKON)

FILMOGRAPHY

2016 My Own Private War (mlf)

2006 My Friends (mlf)

2005 Just Another Day (mlf)

2004 Doctors in the Waiting Room (mlf)

2003 End Game (mlf)

1998 Once Upon a Time There Was a Country (sf)

Issue d'une famille serbe de Sarajevo émigrée aux Pays-Bas au début de la guerre civile en Yougoslavie, la cinéaste a suivi pendant des années, en tant que journaliste, le conflit et ses conséquences. Aujourd'hui elle y revient dans une démarche personnelle, pour régler ses comptes avec le pays qui l'a vue naître. Riche en matériel d'archives, *My Own Private War* se présente comme l'une des investigations les plus honnêtes vues jusqu'ici sur ce sujet. C'est la façon de procéder de la cinéaste qui nous convainc de ça, son entêtement, sa conscience, sa décision de se mettre en jeu. De retour en Bosnie, elle y rencontre un cousin qui était sniper pendant la guerre, un journaliste qui a suivi Mladic de près, ses proches qui, autour d'une table, parlent du passé et du présent... Au fur et à mesure que le film avance, quelque chose de l'ordre de la non-réconciliation fait surface: la cinéaste voudrait comprendre et trouver la paix, mais elle ne peut pas... Peut-être elle ne le pourra jamais. Avenu ému d'une responsabilité collective, *My Own Private War* finit ainsi par être le film d'un amour impossible, contre la peur et la haine.

Die Filmemacherin stammt aus einer zu Beginn des jugoslawischen Bürgerkriegs aus Sarajewo in die Niederlande ausgewanderten serbischen Familie und verfolgte als Journalistin jahrelang den Konflikt und seine Folgen. Heute kehrt sie aus eigenen Beweggründen zurück, um mit ihrem Heimatland abzurechnen. Der an Archivmaterial reiche Film *My Own Private War* stellt sich als eine der ehrlichsten Untersuchungen heraus, die bis dato über dieses Thema zu sehen waren. Alles liegt in der Vorgehensweise der Filmemacherin, ihrer Art, uns zu überzeugen, ihrer Hartnäckigkeit, ihrem Gewissen, ihrer Entscheidung, sich selbst einzubringen. Zurück in Bosnien trifft sie einen Cousin, der im Krieg Sniper war, einen Journalisten, der Mladic auf Schritt und Tritt folgte, ihre Verwandten, die am Tisch von der Vergangenheit und von der Gegenwart sprechen... Im Verlauf des Films tritt etwas an die Oberfläche, das der Nicht-Aussöhnung zuzuordnen ist: Die Filmemacherin würde gerne verstehen und Frieden finden, kann es aber nicht... und wird es vielleicht auch nie können. *My Own Private War* ist das bewegte Geständnis einer kollektiven Verantwortung und wird zum Film einer unmöglichen Liebe, gegen Angst und Hass.

From a Serbian family from Sarajevo who emigrated to the Netherlands at the beginning of the civil war in Yugoslavia, the filmmaker has followed the conflict and its consequences for years as a journalist. Today, she has come back on a personal matter, in order to come to terms with the country in which she was born. Rich in archive material, *My Own Private War* is presented as one of the most honest investigations seen on this subject so far. It's how the filmmaker proceeds, how she convinces us, her stubbornness, her conscience, her decision to put herself at risk. Having returned to Bosnia, she meets a cousin who was a sniper during the war, a journalist who closely followed Mladics, her loved ones who, around a table, talk of past and present... As the film moves along, something like non-reconciliation surfaces: the filmmaker would like to understand and find peace, but she cannot... Perhaps she never will. An emotional confession of collective responsibility, *My Own Private War* thus ends up being the film of an impossible love, against fear and hatred.

CONTACT

Margie Monfils
IKON/EO
+31 651071638
margie.monfils@ikon.nl

LUCIANO BARISONE



FERNANDO PRIEGO RUIZ

RESPLANDOR

ARGENTINA | 2016 | 50' | SPANISH
WORLD PREMIERE

Au pied des Andes de Patagonie, Camilo Peña, un vieux gaucho souffrant d'une maladie l'entraînant résolument vers la cécité, choisit de rester auprès de ses bêtes, dans la rudesse de l'hiver et une certaine solitude. A la frontière des ténèbres, il poursuit les tâches quotidiennes, répétant des gestes identiques et pourtant inéluctablement distincts, rendus graduellement plus ardues par une condition qui se détériore. A travers une image imprégnée de douceur et de volupté, une caméra qui se positionne au plus près de son protagoniste, *Resplandor* parvient à rendre compte de la sensation du soleil sur la peau ou de l'«éclat» (resplandor) de la lumière face à l'ombre qui menace. A l'instar de la façon dont les sens lentement s'évanouissent ou au contraire semblent s'exacerber, s'esquisse une expérience sensorielle d'une grande force, notamment grâce à un traitement sonore délicat. Reste la certitude qu'une fois encore, la nature reprendra ses droits.

Am Fusse der patagonischen Anden beschliesst Camilo Peña, ein alter Gaucho, der an einer Krankheit leidet, die unweigerlich zu seinem Erblinden führen wird, in der Strenge des Winters und einer gewissen Einsamkeit bei seinen Tieren zu bleiben. Am Rande der Finsternis geht er weiter seinen täglichen Aufgaben nach, wiederholt die immer gleichen und doch immer anderen Handgriffe, die mit der Verschlechterung seines Gesundheitszustands zunehmend schwieriger werden. Mit sanften, sinnlichen Bildern und einer Kamera, die ihrem Protagonisten so nahe wie möglich ist, vermittelt *Resplandor* einen Eindruck davon, wie sich die auf die Haut treffenden Sonnenstrahlen oder das «Leuchten» (resplandor) des Lichts angesichts der drohenden Dunkelheit anfühlen. So wie die einen Sinne zu vergehen und sich die anderen zu intensivieren scheinen, zeichnet sich nicht zuletzt durch die feinfühlig Tongestaltung ein sinnliches Erlebnis ab, das unter die Haut geht. Bleibt nur die Gewissheit, dass die Natur einmal mehr ihren Tribut fordert.

At the foot of the Andes in Patagonia, Camilo Peña is an old gaucho suffering from an illness that is leading him resolutely to blindness. He decides to stay among his animals, in the harsh winter and in a certain solitude. At the edge of darkness, he carries out his daily routine, repeating identical yet inexorably distinct gestures, gradually made more arduous by his worsening condition. Through an image imbued with softness and delight, with the camera placed as closely as possible to its protagonist, *Resplandor* successfully reflects the sensation of sunshine on the skin or the radiance (resplandor) of the light that faces the threat of the shadows. Like the way in which the senses slowly disappear or, to the contrary, seem to intensify, the film sketches a sensorial experience with great strength, notably thanks to a delicate sound processing. What remains is the certitude that, once again, nature will come into its own.

SCREENPLAY

Fernando Priego Ruiz

PHOTOGRAPHY

Cobi Migliora

SOUND

Pablo Irrazabal

EDITING

Alejandro Brodersohn,
Fernando Priego Ruiz

PRODUCTION

Fernando Priego Ruiz

FILMOGRAPHY

2016 *Resplandor* (mf)
2005 *Aftermath*
1998 *La Elevada Ind. del Arte* (sf)
1997 *El Pozo (La Culpa)* (sf)
1995 *El Perro Negro (La Consciencia)* (sf)

CONTACT

Fernando Priego Ruiz
+54 91168655514
nandopriego@gmail.com

MOHAMED OUZINE

SAMIR IN THE DUST

FRANCE, ALGERIA, QATAR | 2015 | 61' | ARABIC

SAMIR DANS LA POUSSIÈRE

INTERNATIONAL PREMIERE

**PHOTOGRAPHY**

Mohamed Ouzine

SOUND

Pierre-Emmanuel Meriaud

EDITING

Simon Leclère

MUSIC

Tatiana Paris

PRODUCTION

Maud Martin (L'image d'après)

FILMOGRAPHY

2016 Samir in the Dust (mlf)
 2008 Common Places (sf)
 2002 Caravan
 2001 Une heure seulement (mlf)

Dans une région montagneuse et aride, Samir vit de la contrebande de pétrole. Il transporte la marchandise à dos de mulet de son village algérien à la frontière marocaine. Filmé par son oncle, Samir dévoile peu à peu ses aspirations, son désir d'une vie différente. La résignation l'a emporté et, un peu paradoxalement, par un lien complexe avec la région qui l'a vu grandir, il semble être prisonnier de l'horizon.

Dans le portrait de Samir, se reflète en négatif celui du réalisateur Mohamed Ouzine, et son rapport également ambigu, bien qu'opposé, avec ce territoire. Lui vit en France, et revient sur cette terre pour y trouver des réponses, pour comprendre d'où il vient. À la fascination de la caméra pour les paysages répond l'incompréhension de Samir, qui n'y voit que sable et rochers. Entre les deux, se dessine, par des images impressionnistes, une ligne qui mène de l'ombre à la lumière, du trivial au sublime, et peut-être ce qui retient, malgré tout, Samir dans l'infini de ces paysages.

Samir lebt in einer kargen Bergregion vom Ölschmuggel. Er transportiert die Ware auf dem Rücken von Maultieren von seinem algerischen Dorf zur marokkanischen Grenze. Gefilmt von seinem Onkel gibt Samir Schritt für Schritt seine Ziele, seinen Wunsch nach einem anderen Leben preis. Die Resignation hat von ihm Besitz ergriffen und, paradoxerweise – durch die komplexe Bindung an die Region, in der er gross geworden ist – scheint er vom Horizont gefangen zu sein.

Im Negativ von Samirs Porträt spiegelt sich jenes von Regisseur Mohamed Ouzine und seiner ebenfalls zwiespältigen, wenn auch entgegengesetzten, Beziehung zu diesem Gebiet. Er lebt in Frankreich und kommt in dieses Land zurück, um Antworten zu finden, um zu verstehen, woher er kommt. Die Faszination der Kamera für die Landschaften trifft auf Samirs Unverständnis, der nur Sand und Felsen sieht. Durch impressionistische Bilder zeichnet sich zwischen den beiden eine Linie, die vom Schatten ins Licht führt, vom Trivialen zu erhabener Schönheit, und vielleicht auch was Samir trotz allem in der Endlosigkeit dieser Landschaften hält.

In a mountainous and arid region, Samir lives off oil smuggling. He transports the merchandise on the back of a mule from his Algerian village to the Moroccan border. Filmed by his uncle, Samir gradually reveals his aspirations, and his desire for a different life. He has resigned himself and seems, a little paradoxically, via a complex connection with the region where he grew up, to be imprisoned by the horizon.

This portrait of Samir finds its reflection, in the negative, in that of the director Mohamed Ouzine, and his equally ambiguous, although opposing, relationship with this territory. He lives in France, and has come back to these lands to find answers, to understand where he comes from. The camera's fascination for the landscapes is met by the incomprehension of Samir, who sees in them only sand and rocks. Impressionist images draw a line between the two, leading from the shadows to the light, from the trivial to the sublime, and perhaps reveal what keeps Samir, in spite of everything, in the infiniteness of these landscapes.

CONTACT

Maud Martin
 L'image d'après
 +33 640234330
 maudmartin@limageapres.fr
 www.limageapres.info

MOURAD MOUSSA



JURUNA MALLON, LUCAS PARENTE

SATAN SATIE

BRAZIL, FRANCE | 2015 | 34' | FRENCH
INTERNATIONAL PREMIERE

L'œuvre d'Erik Satie est au cœur de la musique moderne. Mais qui était Satie? Un génie insaisissable ou un misanthrope visionnaire? Le film tente de brosser un portrait-robot du musicien à travers ses notes et les lieux où il a vécu. Les musicologues s'accordent en général à dire que la musique de Satie est habitée de vides et de trous. Les longues pauses entre deux passages musicaux sont des structures musicales en soi; aussi, les cinéastes ont-ils créé un univers dissonant à la Satie, qui mêle espaces vides et passages éloquentes. Telle une fleur mystérieuse visible uniquement pour ceux qui ont envie de se laisser emporter par son charme, le film se déroule peu à peu à travers des associations mentales et des juxtapositions créatives. Il n'y a pas de réponse dans l'univers habité par les fantômes des créations de Satie. Formes architecturales, souvenirs de désirs et actes d'orgueil créatif rivalisent pour créer un nouveau monde, qui est en fin de compte l'image d'un principe de plaisir nouveau et plus séduisant. *Satan Satie* est un film qui repousse les frontières du cinéma.

Erik Saties Musik ist aus der modernen Musik nicht wegzudenken. Aber wer war Satie? Ein scheues Genie oder ein visionärer Misanthrop? Der Film versucht sich anhand seiner Noten und der Orte, an denen er einst lebte, an einem Steckbrief des Musikers. Musikwissenschaftler beschreiben Saties Musik oft als eine von Leeren und Lücken bevölkerte Musik. Weil die langen Pausen zwischen den Klangpassagen eigene musikalische Strukturen sind, erschaffen die Filmemacher ein dissonantes, Satie-ähnliches Universum, wo leere Räume an eloquenten Passagen liegen. Wie eine geheimnisvolle Blume, die nur für das ihrem Charme geöffnete Auge sichtbar ist, offenbart sich der Film anhand gedanklicher Verknüpfungen und kreativer Nebeneinanderstellungen. In der von den Geistern der Kreationen Saties bewohnten Welt gibt es keine Antworten. Architektonische Formen und Reminiscenzen an aus kreativer Hybris hervorgegangenes Begehren und Handeln wetteifern miteinander um die Erschaffung einer neuen Welt, die letztlich das Abbild eines neuen und verführerischen Genussprinzips ist. Der Film *Satan Satie* pocht an die Grenzen des Kinos.

Erik Satie's work is at the heart of modern music. However, who was Satie? An elusive genius or a visionary misanthrope? The film tries to sketch an identikit of the musician through his notes and the places he lived in. Musicologists mostly agree in describing Satie's music as inhabited by voids and holes. The long pauses between one musical passage and the other are musical structures unto themselves; therefore, the filmmakers create a dissonant Satie-like universe in which empty spaces are adjacent to eloquent passages. Like a mysterious flower visible only to the eye that is willing to dance with its charm, the film unfolds little by little through mental associations and creative juxtapositions. There are no answers in the universe inhabited by the ghosts of Satie's creations. Architectural forms and recollections from desires and acts of creative hubris compete to create a new world, which ultimately is the image of a new and more seductive pleasure principle. *Satan Satie* is a film that pushes against the boundaries of cinema.

PHOTOGRAPHY

Daniel Correia, Guto Parente

SOUND

Juruna Mallon

EDITING

Juruna Mallon, Lucas Parente

PRODUCTION

Daniel Correia (Cabro), Juruna Mallon, Lucas Parente (Calypso)

FILMOGRAPHY

Juruna Mallon

2015 *Satan Satie* (mlf)
2014 *Ararat* (sf)
2013 *The Sun Against My Eyes*
2010 *How Beautiful Is the Elephant* (sf)

Lucas Parente

2015 *Satan Satie* (mlf)
2015 *Praying to Stop the Bleeding* (sf)
2014 *The Duck of Death* (sf)
2014 *Ararat* (sf)
2014 *Embodied* (sf)
2009 *Letter Number 1* (sf)

CONTACT

Juruna Mallon
+33 685472661
mallon8@gmail.com

MATTHEW BARTON, FRANCISCO FORBES

SIT AND WATCH

UNITED KINGDOM | 2016 | 37' | ENGLISH
WORLD PREMIERE



PHOTOGRAPHY

Francisco Forbes

SOUND

Lautaro Aichenbaum,
Matthew Barton

EDITING

Francisco Forbes

MUSIC

Rombo Rombo

PRODUCTION

Francisco Forbes (Francisco Forbes Filmproduction)

FILMOGRAPHY

Matthew Barton
2016 Sit and Watch (m/f)
2015 Hale (sf)
2014 East 17 4LG (sf)
2014 Ballet Nr. 9 (sf)

Francisco Forbes
2016 Sit and Watch (m/f)
2012 Lost Alamo
2010 Unfortunate Night
2010 Five
2007 March Afternoon (sf)
2007 The Building that Separates Light from Shade (sf)

CONTACT
Francisco Forbes
Francisco Forbes Filmproduction
+44 7446130081
franciscoforbes@gmail.com
www.franciscoforbes.com

Telle une fresque audiovisuelle de la ville moderne – en l'occurrence Londres –, *Sit and Watch* adopte la forme d'un «zapping» articulé autour de différentes situations emblématiques: des sessions parlementaires, une visite guidée en bateau, des vidéos de surveillance d'autobus, un couple exposant ses ébats sexuels sur internet, une réunion religieuse et un club de boxe. A travers ces divers scénarios se brosse ainsi le portrait d'un monde qui se met en scène, surmédiatisé et dystopique, dans lequel l'individu ne s'efforce que vainement de trouver une place. Tirant parti de l'effet sériel d'un dispositif inspiré du/des petit/s écran/s, un film qui reflète par petites touches et avec habileté, une société du spectacle qui entre rime et ironie choisit la fuite en avant, à l'aune de la politique et des médias. Un objet aussi jouissif qu'anxiogène, ancré dans un discours résolument contemporain.

Wie ein audiovisuelles Zeitbild der modernen Stadt – in diesem Fall London – «zapp't» *Sit and Watch* durch verschiedene sinnbildliche Situationen: Parlamentssitzungen, eine kommentierte Bootsfahrt, Überwachungsvideos aus einem Bus, ein Paar, das seine Liebespiele ins Internet stellt, ein religiöses Treffen und ein Boxclub. Mit diesen verschiedenen Szenarien wird das Porträt einer Welt gezeichnet, die sich inszeniert, über-mediatisiert und dystopisch, und in der das Individuum vergeblich versucht, seinen Platz zu finden. Durch die Nutzung des seriellen Effekts eines von dem/den kleinen Bildschirm/en inspirierten Gerüsts entsteht ein Film, der mit kleinen Schritten und viel Geschick eine Unterhaltungsgesellschaft widerspiegelt, die – zwischen Reim und Ironie – die Flucht nach vorn wählt, gemessen an der Politik und den Medien. Ein ebenso grossartiges wie beängstigendes Werk, das in einem entschiedenen modernen Diskurs wurzelt.

Like an audiovisual fresco of the modern city – in this case, London – *Sit and Watch* adopts the form of “channel-hopping” revolving around different emblematic situations: parliamentary sessions, a guided boat tour, surveillance videos for a bus, a couple exhibiting their sexual frolics on the internet, a religious meeting and a boxing club. A portrait is thus drawn, through these various scenarios, of a world that stages itself, over-mediatised and dystopian, in which the individual strives in vain to find their place. Making the most of the serial effect of a device inspired by the small screen(s), this is a film that reflects, through delicate touches and with great skill, a society of spectacle which, between rhyme and irony, chooses the headlong rush, through politics and the media. A film that is as enjoyable as it is anxiety inducing, anchored in a resolutely contemporary discourse.

EMILIE BUJÉS



Gabriele, treize ans, rêve de moto, comme beaucoup au même âge que lui. Mais cette passion pour la vitesse se trouve contrariée par son basculement dans un autre temps. L'estive démarre et l'oisillon (il en a la physionomie) passe son premier été à l'alpage. Là, il doit apprendre le métier de berger. Mais cette année, les rudesses de la tâche et de la météo ont contraint les plus âgés à redescendre dans la vallée. Ne restent plus, là-haut, que Claudio, son aîné d'une courte tête, et Gabriele, que les « anciens » accueillent comme l'ultime héritier d'une profession devenue rare. En alliant rigueur du cadre et fluidité narrative, *Il Passo* raconte les premiers pas et gestes d'un gosse en train de cheminer vers l'âge adulte. Mattia Colombo, Francesco Ferri et Alessandra Locatelli filment au plus près les protagonistes de ce roman d'initiation documentaire, en saisissent sobrement la minuscule grandeur, les regards, les demi-mots, le silence du labeur, entre huis clos et paysages alpins. Ce « passage » n'est autre qu'une histoire d'hommes qui se transmettent le témoin pour la suite du monde.

Wie viele Jungen in seinem Alter träumt auch der 13-jährige Gabriele von einem Motorrad. Aber aus dieser Leidenschaft für Geschwindigkeit wird nichts, weil er in eine andere Zeit eintaucht. Der Alpauftrieb beginnt und das Vöglein (an das er denken lässt) verbringt seinen ersten Sommer auf der Alp. Er wird den Beruf des Hirten erlernen. In diesem Jahr zwingen die harten Arbeits- und Witterungsbedingungen die Ältesten, wieder ins Tal hinab zu steigen. Auf der Alp bleiben nur der kaum ältere Claudio und Gabriele, den die « Alten » wie den letzten Erben eines aussterbenden Berufes empfangen, zurück. Mit exakten Einstellungen und einer fließenden Erzählung berichtet *The Pass* von den ersten Schritten und Handgriffen eines Jungen auf dem Weg ins Erwachsenenalter. Mattia Colombo, Francesco Ferri und Alessandra Locatelli bleiben dicht an den Protagonisten dieses dokumentarischen Romans über ein Erwachen und erfassen zwischen Intimität und Alpenlandschaften die im Kleinen verborgene Grösse, Blicke, Angedeutetes und die Stille der Arbeit. Dieser « Übergang » ist eine Geschichte von Menschen, die ihr Wissen weitergeben, um den Fortbestand der Welt zu sichern.

Like many people his age, thirteen-year old Gabriele dreams of motorbikes. But this passion for speed finds itself thwarted by his switch into another time. The grazing period is beginning and the hatchling (whose physiognomy he has) is spending his first summer in the mountain pastures where he must learn to be a shepherd. But this year, the harshness of both the task and the weather has forced the older shepherds back down into the valley. Up there remain only Claudio, who is a little older, and Gabriele, whom the "elders" welcome like the final heir of a dying profession. By combining rigorous framing with narrative flow, *The Pass* recounts the first steps and gestures of a youngster following the path towards adulthood. Mattia Colombo, Francesco Ferri and Alessandra Locatelli film the protagonists of this documentary initiatory novel as closely as possible, soberly capture their minuscule magnitude, their looks and half-words, the silence of work, between 'huis clos' and alpine landscapes. This "passage" is no other than a story of men who are passing on evidence for the world to come.

MATTIA COLOMBO,
FRANCESCO FERRI, ALESSANDRA LOCATELLI

THE PASS

ITALY | 2016 | 52' | ITALIAN

IL PASSO
WORLD PREMIERE

SCREENPLAY & PHOTOGRAPHY
Mattia Colombo, Francesco Ferri,
Alessandra Locatelli

SOUND
Mattia Colombo, Francesco Ferri,
Alessandra Locatelli, Massimo
Mariani

EDITING
Valentina Cicogna

MUSIC
Massimo Mariani

PRODUCTION
Riccardo Annoni (Start),
Luca Mosso

FILMOGRAPHY
Mattia Colombo
2016 *The Pass* (mlf)
2015 *I Wanna Sleep with You*
2014 *Trees that Walk* (mlf)
2012 *The Wish* (sf)
2010 *The Veil* (sf)

Francesco Ferri
2016 *The Pass* (mlf)
2015 *Super Papa* (sf)
2013 *And We Didn't See...* (sf)
2011 *The Advy Family* (sf)
2011 *The Night* (sf)

Alessandra Locatelli
2016 *Nello*
2016 *The Pass* (mlf)
2012 *The Sound of the Grass* (sf)
2010 *And it Was a Fox* (sf)

CONTACT
Riccardo Annoni
Start
+39 0234537698
riccardo@start.mi.it
www.start.mi.it

TONCI GACINA

TOURISM!

CROATIA | 2016 | 52' | CROATIAN, GERMAN, ENGLISH, POLISH

TURIZAM!

INTERNATIONAL PREMIERE

**SCREENPLAY**

Tonci Gacina

PHOTOGRAPHY

Tonci Gacina

SOUND

Martin Semencic

EDITING

Jan Klemsche, Martin Semencic

PRODUCTION

Tibor Keser (ADU/KKS)

FILMOGRAPHY

2016 *Tourism!* (mlf)
 2013 *Squids* (sf)
 2012 *Fire!* (sf)
 2011 *Heritage* (sf)
 2009 *What if?* (sf)
 2008 *22:22 Split-Zagreb* (sf)

Revoici l'été. La machine du divertissement touristique se remet en marche. Des gens venus du monde entier affluent dans toute l'Adriatique. Sur un bateau qui croise le long de la côte, les passagers font la fête dans la chaleur estivale, dansant et chantant sans relâche. Chaque été, la population de la côte croate double, voire triple. Le tourisme est aujourd'hui le fer de lance de l'économie croate et semble même souvent être son seul moteur. C'est pour cela que de nombreuses attractions touristiques champignonnent sur toute la côte, et parfois – en apparence – à partir de rien. Le film regroupe des bribes d'histoires. Tandis que certains élèvent et pêchent du poisson, d'autres essaient de satisfaire le précieux client ou encore font simplement le ménage quand la fête se termine enfin. Le cycle de la vie ne cesse en effet jamais. L'économie croate dépend en grande partie de cette rotation perpétuelle. Un film drôle et insolite sur l'hystérie collective estivale, qui révèle le surréalisme caché de la société de consommation par une approche observationnelle étonnée.

Wieder Sommer. Wieder setzt sich die Touristenunterhaltungsmaschine in Gang. Menschen aus der ganzen Welt strömen über die Adria. Auf einem die Küste entlangfahrenden Boot feiern, tanzen und singen Menschen in der Sommerhitze. Jeden Sommer verdoppelt oder verdreifacht sich die Bevölkerung der kroatischen Küste. Der Tourismus ist heute der wichtigste Faktor der kroatischen Wirtschaft, vielleicht gar der einzige. Vor allem aus diesem Grund tauchen an der Adria wie aus dem Nichts immer mehr Touristenattraktionen auf. Der Film folgt Fragmenten verschiedener adriatischer Geschichten. Wo die einen Fisch züchten oder jagen, versuchen andere, den kostenbaren Gästen das Gefühl zu geben, zu Hause zu sein – und wieder andere haben als einzige Aufgabe, alles wegzuräumen, wenn die Party vorbei ist. Der Kreislauf des Lebens kennt kein Ende. Darauf setzt auch die kroatische Wirtschaft. Ein ulkiger und wilder Film über Massenhysterie im Sommer, der mit seinem erstaunlichen beobachtenden Ansatz den im Verborgenen lauenden Surrealismus der Konsumgesellschaft an die Oberfläche holt.

It's summer once again. The machine of tourist entertainment starts grinding again. People coming from all over the world flood the Adriatic. On a boat that cruises along the coast, people party hard in the summer heat, dancing and singing relentlessly. Every summer the Croatian coast nearly doubles or triples its population. Tourism is today the biggest part of the Croatian economy, and it often looks like it may be the only one. This is why there are so many tourist attractions popping-up all over the Adriatic, sometimes seemingly from nothing. The film follows fragments of different stories from the Adriatic. While some breed and hunt fish, others are trying to make the precious guest feel at home and some just have to clean-up after everyone when the party finally stops. The circle of life indeed never stops. The Croatian economy depends largely on its never-ending turnover. A funny and wild film about mass hysteria in the summer time where an astonished observational approach reveals the hidden surrealism of consumerist society.

CONTACT

Tibor Keser
 Restart
 +385 98808988
 tkeser@restarted.hr
 www.restart.si



SÉRGIO TRÉFAUT

TREBLINKA

PORTUGAL | 2016 | 61' | RUSSIAN
WORLD PREMIERE

Dans la nuit et le brouillard de l'hiver, un train parcourt l'Europe de l'Est, aujourd'hui. A bord les figures humaines sont devenues des fantômes. La parole qui les accompagne est hantée par la mémoire. *Treblinka* traite un sujet souvent évoqué, mais il le fait d'une manière totalement inattendue. D'un côté, il utilise le bouleversant récit autobiographique d'un rescapé du camp, avec une voix-off dessinant une parfaite progression dramaturgique. De l'autre, il donne à ce même récit une forme « floue », fantasmatique. De cette façon, l'image gagne une extraordinaire profondeur et la parole s'impose grâce au rythme, au mixage, aux raccords parfaits du montage. Dans le film, le passé des horreurs du nazisme renvoie au présent, et un futur sombre s'annonce sous la lumière génocidaire du massacre des peuples. Le cri indigné de l'après guerre, « Jamais plus ! », résonne comme un slogan vidé de son sens. Tout – partout – se passe encore comme avant... *Treblinka* est un essai documentaire, une performance, un film terrible et nécessaire.

Ein Zug fährt in Osteuropa durch die winterliche, neblige Nacht. Wir befinden uns in der Gegenwart. Die Menschen an Bord sind zu Phantomen geworden. Auf ihren Worten lastet die Erinnerung. *Treblinka* handelt von einem oft aufgerufenen Thema, geht damit aber auf vollkommen unerwartete Art und Weise um. Zwar stützt sich der Film auf die erschütternde autobiografische Erzählung eines Überlebenden des Lagers und bedient sich einer Off-Stimme, die für die perfekte dramaturgische Entwicklung sorgt, gleichzeitig erhält diese Erzählung aber eine « unscharfe », phantasmatische Form. Dadurch gewinnt das Bild an unerwarteter Tiefe und das Wort lässt einen durch den Rhythmus, die Mischung und die vollendete Übereinstimmung mit dem Schnitt nicht mehr los. Im Film stellen die Nazi-Gräueltaten der Vergangenheit einen Verweis auf die Gegenwart dar und im grausamen Licht des Völkermordes kündigt sich eine düstere Zukunft an. Der empörte Aufschrei der Nachkriegszeit – « Nie wieder! » – hallt wie eine leere Phrase nach. Alles geschieht – überall – wie eh und je... *Treblinka* ist ein dokumentarisches Essay, eine Performance, ein schrecklicher und notwendiger Film.

In the night and the fog of winter, a train crosses Eastern Europe, today. On board, human figures have become phantoms. The speech that accompanies them is haunted by memory. *Treblinka* deals with an oft-evoked subject, but it does so in a totally unexpected manner. On the one hand, it uses the moving autobiographical story of a camp survivor, with a voice-off drawing out perfect dramaturgic progression. On the other hand, it gives a fantastic “fuzzy” form to this very same story. In this way, the imagery gains an extraordinary depth and the speech has impact thanks to the rhythm, the mixing, and the perfect links of the editing. In the film, the past horrors of Nazism refer to the present, and a dark future is announced in the genocidal light of the massacred peoples. The indignant post-war period cry of “Never again!” rings out like a slogan emptied of meaning. Everything – everywhere – is happening again like it did before... *Treblinka* is a documentary essay, a performance, a terrifying and necessary film.

SCREENPLAY
Sérgio Tréfaut

PHOTOGRAPHY
João Ribeiro

SOUND
Miguel Moraes Cabral

EDITING
Pedro Marques

MUSIC
Alfredo Costa Monteiro

PRODUCTION
Catarina Almeida, Sérgio Tréfaut

FILMOGRAPHY
2016 *Treblinka* (mlf)
2014 *Alentejo, Alentejo*
2011 *Journey to Portugal*
2009 *The City of Dead*
2004 *Lisboetas*
2002 *Fleurette*
1999 *Another Country*
1992 *Alcibiades* (sf)

CONTACT
Margarida Moz
Portugal Film – Portuguese Film Agency
+351 213466172
portugalfilm@indielisboa.com
www.portugalfilm.org

JONA HONER

UP OR OUT

NETHERLANDS | 2015 | 46' | DUTCH

DE ALCHEMISTEN

INTERNATIONAL PREMIERE

**PHOTOGRAPHY**

Jona Honer

SOUND

Claas Meier

EDITINGMenno Boerema, Tom Fassaert,
Jona Honer**PRODUCTION**Renko Douze, Hasse van Nunen
(Een van de jongens)**FILMOGRAPHY**2015 *Up or Out* (mlf)2013 *I* (sf)2013 *Be Hard or Go Under* (sf)

Sebastian et Joshua Ratha sont frères de sang, et de business. Ils ont fondé à Amsterdam une start-up financière, «Arete Caerus», un nom digne des personnages de J.K. Rowlings. Car ces deux larrons s'entendent à merveille dans le domaine des sortilèges du sacro-saint «marché». Alors que certains travaux sociologiques décrivent le comportement émotionnel (donc pas toujours rationnel) des acteurs économiques, les Ratha pensent avoir trouvé la pierre philosophale en concevant un logiciel capable de piloter automatiquement leurs investissements en profitant de... l'irrationalité des autres. Jona Honer a suivi les débuts de ce curieux projet avec une frontalité toute clinique (caméra presque toujours fixe, deux valeurs de plans). *Up or Out* constitue bien sûr une réflexion critique sur la finance contemporaine, vue par le petit bout de la lorgnette. Mais le tour de force de la cinéaste est d'avoir construit son huis clos documentaire comme une relecture ultra-contemporaine du mythe d'Abel et Caïn revu et corrigé par la trash TV: comme si celle-ci avait, un beau jour, débarqué chez Lehman Brothers...

Sebastian und Joshua Ratha sind Brüder, die auch geschäftlich gemeinsame Sache machen. In Amsterdam haben sie das Finanz-Start-up «Arete Caerus» gegründet, dessen Name J.K. Rowling erfunden haben könnte. Denn die beiden Schächer verstehen sich auf das Spiel mit den Mäandern des «Marktes». Wo mehrere soziologische Studien das emotionsgesteuerte (und folglich oft irrationale) Verhalten der Wirtschaftsakteure beschreiben, glauben die Brüder Ratha, mit einer Software, die sich der Irrationalität ihrer Zeitgenossen bedient, den Stein des Weisen gefunden zu haben. Jona Honer hat die Anfänge des eigenartigen Projekts mit einer klinisch anmutenden Frontalität – eine fast immer unbewegliche Kamera, zwei Einstellungsebenen – verfolgt. Natürlich ist *Up or Out* vordergründig eine kritische Betrachtung der modernen Finanzwelt. Der eigentliche Kunstgriff der Filmemacherin aber liegt in dem Aufbau dieses dokumentarischen Blicks nach Innen als ultramoderne Deutung des Mythos von Kain und Abel in Trash-TV-Aufbereitung – gerade so, als wäre sie eines schönen Tages bei Lehman Brothers hereingelplatzt...

Sebastian and Joshua Ratha are brothers – by blood and in business. In Amsterdam, they have founded a financial start-up, «Arete Caerus», a name worthy of a J.K. Rowling character. For these two ne'er-do-wells get along marvelously in the domain of magical spells in the sacrosanct «market». Whereas certain sociological works describe the emotional (therefore not always rational) behaviour of economic players, the Rathas think they've found the philosopher's stone, having designed a software programme capable of automatically steering their investments by profiting from... the irrationality of others. Jona Honer has followed the beginnings of this curious project with a fully clinical boundary (camera almost always fixed, two types of shots). Of course, *Up or Out* constitutes a critical reflection on modern finance, seen through the small end of the telescope. But the filmmaker's tour de force is to have constructed his documentary 'huis clos' like an ultra-contemporary rereading of the myth of Abel and Cain, proofed and corrected by trash TV: as if it had, one fine day, turned up at Lehman Brothers...

CONTACTRenko Douze
Een van de jongens
+31 208943628
renko@eenvandejongens.nl
www.eenvandejongens.nl

EMMANUEL CHICON



MLADEN KOVACEVIC

WALL OF DEATH, AND ALL THAT

SERBIA, CROATIA | 2016 | 61' | SERBIAN

ZID SMRTI, I TAKO TO

WORLD PREMIERE

Dans une région empreinte d'histoire, un pays disparu : l'ex-Yougoslavie. Brankica vit au rythme des fêtes foraines l'existence nomade des vendeurs de divertissement et de «rêve»; un quotidien modeste fait de répétitions. Elle arpente sans relâche le «mur de la mort» sur sa moto, défiant depuis l'enfance la gravité et le temps, l'espace d'un spectacle, le temps d'un passage. Mais ses frères sont désormais morts, ou ont été blessés, et les temps glorieux semblent révolus. Tel le regard d'un enfant ayant grandi, l'excitation a cédé le pas à la peur et à l'urgence de la nécessité. Parvenant à rendre compte des vibrations sourdes et intérieures d'un monde et des personnages qui l'habitent – notamment à l'aide d'un traitement sonore aussi délicat que personnel – Mladen Kovacevic livre, quelques années après *Unplugged* (VdR 2013), un nouveau portrait bienveillant et visionnaire, d'aventuriers semblant condamnés à jamais, à rouler ou trébucher.

Das ehemalige Jugoslawien: ein verschwundenes Land in einer von Geschichte geprägten Region. Im Rhythmus von Jahrmärkten fristet Brankica das nomadische Dasein jener, die Unterhaltung und «Träume» verkaufen; ein bescheidener Alltag, der aus Wiederholungen besteht. Auf ihrem Motorrad überwindet sie unablässig die «Mauer des Todes» und widersetzt sich seit ihrer Kindheit der Schwerkraft und der Zeit, während einer Show, während eines Besuchs. Ihre Brüder sind schon tot oder haben sich verletzt und die glorreichen Zeiten scheinen vorbei zu sein. Wie der Blick eines Kindes, das erwachsen geworden ist, ist die Aufregung der Angst gewichen und die Dringlichkeit der Notwendigkeit. Indem es ihm gelingt, über die dumpfen Vibrationen in einer Welt und der Personen, die darin leben, zu berichten, im Besonderen mithilfe einer ebenso feinfühligem wie persönlichen Klangbearbeitung, liefert Mladen Kovacevic einige Jahre nach *Unplugged* (VdR 2013) ein neues wohlwollendes und visionäres Porträt von Abenteurern, die auf ewig dazu verdammt zu sein scheinen, weiterzufahren oder zu straucheln.

In a region steeped in history, a lost country: former Yugoslavia. Brankica lives the nomadic existence of sellers of entertainment and “dreams”, following the rhythm of the fairgrounds; a modest routine built on repetition. She relentlessly roams the “wall of death” on her motorbike, defying gravity and time since childhood, for the duration of the show, over the time of a passage. But her brothers are now dead, or have been injured, and the glory days seem gone. Like the perspective of a child who has grown up, the excitement has given way to fear and to the urgency of necessity. Successfully reflecting the heavy and internal vibrations of a world and the characters that inhabit it – notably with the help of a treatment of sound that is as delicate as it is personal – Mladen Kovacevic draws, a few years after *Unplugged* (VdR 2013), a new benevolent and visionary portrait of adventurers seemingly condemned forever to ride or fall.

SCREENPLAY
Mladen Kovacevic

PHOTOGRAPHY
Pablo Ferro

SOUND
Aleksandar Protic

EDITING
Jelena Maksimovic

MUSIC
Nemanja Mosurovic

PRODUCTION
Tibor Keser (Restart),
Mladen Kovacevic
(Horopter Film Production)

FILMOGRAPHY
2016 Wall of Death, and All That (mlf)
2013 Unplugged (mlf)
2010 Dumbfounded Hog (mlf)

CONTACT
Mladen Kovacevic
Horopter Film Production
+381 698409283
mladen.kovacevic@horopter.rs
www.horopter.rs



SEÑOR BANISTA



**COMPÉTITION
INTERNATIONALE
COURTS MÉTRAGES**

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

BLAISE HARRISON

ARMAND, NEW YORK

FRANCE | 2016 | 18' | FRENCH

WORLD PREMIERE

**PHOTOGRAPHY**

Blaise Harrison

SOUND

Olivier Touche

EDITING

Shani Bermès, Blaise Harrison

MUSIC

Blaise Harrison

PRODUCTION

Blaise Harrison

FILMOGRAPHY

2016 Armand, New York (sf)
 2013 L'Harmonie (mlf)
 2011 Armand, 15 ans l'été (mlf)
 2006 Bibeleskaes (sf)
 2003 Ne10 (sf)

Les films de Blaise Harrison ont une âme. Derrière le beau travail de ce cinéaste, il y a une réalité qu'il décompose et recompose en suivant un chemin, un rythme intérieur: ce qu'on appelle une vision, une idée du monde. On capte aussi – chose fondamentale pour faire du cinéma – un amour pour les personnes filmées, pour leurs peines et joies, pour leurs espoirs et déceptions. En 2010, Armand était le protagoniste du film, *Armand, 15 ans, l'été*. Aujourd'hui, le jeune homme a 20 ans, il visite New York et exprime face à la caméra son désir d'émancipation. Le sentiment de liberté et la découverte des possibilités que la ville américaine lui offre l'enivrent. Mais déjà la mélancolie du temps vécu habite son esprit. Blaise Harrison dit: «Il nous laisse entrevoir l'homme qu'il est peut-être en train de devenir». *Armand, New York* est le troisième volet d'une trilogie (le deuxième, *Armand 19 ans*, faisait partie de la collection *Traces du futur*, éditée par Visions du Réel en 2014), qui pourrait faire de son personnage un nouvel Antoine Doinel, en documentaire.

Blaise Harrison macht Filme, die eine Seele haben. Die Realität, die hinter der schönen Arbeit dieses Filmemachers steckt, nimmt er einem inneren Weg, einem Rhythmus folgend, auseinander und setzt sie wieder zusammen: man nennt dies eine Vorstellung, eine Vision der Welt. Zu spüren ist auch die für einen Filmemacher wichtige Liebe für die gefilmten Personen, ihr Freud und Leid, ihre Hoffnungen und Enttäuschungen. 2010 war Armand der Protagonist seines Werks *Armand, 15 ans, l'été*. Der heute 20-Jährige besucht New York und bringt vor der Kamera seinen Wunsch nach Emanzipation zum Ausdruck. Er ist erfüllt von dem berauschenden Gefühl von Freiheit und der Entdeckung der Möglichkeiten, welche die amerikanische Stadt ihm bietet. Doch in seinem Geist hat bereits die Melancholie der Zeit Einzug gehalten. Blaise Harrison sagt: «Er lässt uns flüchtig den Mann ahnen, der er vielleicht gerade wird». *Armand, New York* ist der dritte Teil einer Trilogie (*Armand 19 ans* gehörte als zweiter Teil zu der Kollektion *Traces du futur*, die bei Visions du Réel 2014 herauskam), die ihre Hauptfigur zu einem neuen Antoine Doinel, diesmal des Dokumentarfilms, machen könnte.

Blaise Harrison's films have a soul. Behind this filmmaker's beautiful work lies a reality that he breaks down and rebuilds by following a path, an inner rhythm: what we call a vision, an idea of the world. We also perceive – something fundamental to filmmaking – love for the people filmed, for their sorrow and joy, for their hopes and disappointments. In 2010, Armand was the protagonist of the filmmaker's film, *Armand, 15 ans, l'été*. Today, the young man is 20 years old; he visits New York and confides his desire for emancipation to the camera. He is intoxicated by the sentiment of freedom and the discovery of the possibilities the American city offer him. But the melancholy of past times is already on his mind. Blaise Harrison says: "He lets us glimpse the man he is perhaps becoming." *Armand, New York* is the third part of a trilogy (the second, *Armand 19 ans*, was part of Visions du Réel's *Traces du futur* collection in 2014), which could make his character into a new, documentary-version, Antoine Doinel.

CONTACT

Blaise Harrison
 +33 0630930966
 blaise.harrison@gmail.com
 aaw.noweb.org

LUCIANO BARISONE



AURELIO BUCHWALDER

DRIFTAGE

SWITZERLAND | 2016 | 24' | ITALIAN, GERMAN, ENGLISH

SCHWEMMGUT
WORLD PREMIERE

Le Pô est la colonne vertébrale de l'Italie : la plaine qu'il arrose est la plus fertile du pays. Prenant sa source au pied du Monte Viso dans les Alpes du Piémont, son cours fût longtemps une voie de communication cardinale entre Turin et la mer, lorsque son delta capillaire se fond dans l'Adriatique. Aurelio Buchwalder a choisi de le remonter, géographiquement, tout en descendant le cours du temps. Les images de peintures de la renaissance et le plan fixe d'un homme jouant du théorbe stylisent les traces de l'histoire, le feuilletage d'un album de photographies en noir et blanc retracent l'épopée de la batellerie, et les rencontres au fil du fleuve, déploient une narration par strates qui rendent justement le temps non-linéaire, quand, à l'origine mythologico-poétique du Pô que nous raconte un protagoniste, répond, un peu plus loin, le témoignage d'un immigré africain qui espère y construire sa vie future... Tel un vagabondage cinématographique, *Driftage* dépose au fur et à mesure de sa progression et de ses écarts, des fragments du réel comme autant d'alluvions imaginaires.

Der Fluss Po ist das Rückgrat Italiens: Die von ihm bewässerte Ebene ist die fruchtbarste des Landes. Er entspringt am Fusse des Monte Viso in den Alpen des Piemonts und sein Lauf war über lange Zeit eine wichtige Verbindungsachse zwischen Turin und dem Meer, wo sein faserartiges Delta in die Adria mündet. Aurelio Buchwalder beschloss, ihn hochzufahren und dabei die Zeit zurückzudrehen. Bilder von Renaissancegemälden und die statischen Aufnahmen eines Theorbe spielenden Mannes bilden die stilistischen Spuren der Geschichte, das Durchblättern eines Albums mit Schwarzweissfotos zeichnet die Zeit der Flussschiffahrt nach und die Begegnungen entlang des Stroms legen die Schichten der Erzählung offen, welche die Zeit nicht-linear werden lassen und dem mythologisch-dichterischen Ursprung des Po, von dem uns eine Protagonistin erzählt, den Bericht eines afrikanischen Einwanderers gegenüberstellen, der hofft, hier sein Leben aufbauen zu können... *Schwemmgut* hat die Züge eines filmischen Herumstreunens und spült nach und nach Fragmente der Realität wie alluviale Ablagerungen an Land.

The River Po is the backbone of Italy: the plains it waters are the most fertile in the country. Rising at the foot of Mount Viso in the Cottian Alps, its course long served as a cardinal communication channel between Turin and the sea, while its capillary delta melts into the Adriatic. Aurelio Buchwalder decided to travel up it, geographically, while travelling back against the flow of time. The images of Renaissance painting and the static shot of a man playing the theorbo stylise the traces of history. Leafing through an album of black-and-white photographs retraces the epoch of inland water shipping, and the encounters over the course of the river lay out a narration by stratum that make time non-linear. While the story of an African immigrant – who hopes to construct his future life here – comes as a delayed answer to the mythological-poetic origin of the Po that a protagonist recounts to us... Like a cinematographical vagrancy, *Driftage* gradually deposits fragments of the real, as if they were imaginary alluvium, as it progresses and meanders.

PHOTOGRAPHY
Aurelio Buchwalder

SOUND
Lukas Huber

EDITING
Aurelio Buchwalder

PRODUCTION
Aurelio Buchwalder

FILMOGRAPHY
2016 *Driftage* (sf)
2014 *Apprentice* (sf)
2011 *Regeneration* (sf)
2008 *Faces of India* (sf)

GUILLAUME BALLANDRAS

EMPTY DIAGONAL

FRANCE | 2016 | 27' | FRENCH

DIAGONALE DU VIDE

WORLD PREMIERE

PHOTOGRAPHY

Yannig Willmann

SOUND

Alexander Kalachnikov

EDITING

Aurélien Durand

PRODUCTION

Marcello Cavagna (G.R.E.C)

FILMOGRAPHY

2016 Empty Diagonal (sf)

2009 Refait (sf)

2008 Turbo 2088 (sf)

La diagonale du vide est cette ligne imaginaire qui relie en France le Nord-Est au Sud-Ouest du pays et traverse des zones où la densité de population est la moins élevée du pays. Quelques champs parsemés de pylônes électriques, des quartiers résidentiels anonymes aux alignements de maisons identiques, des zones commerciales à l'infini, des villes fantômes de la consommation, et des routes qui semblent ne mener nulle part dessinent cet espace.

Au détour de ces «non-lieux» incongrus, on croise quelques personnages à la dérive dans ces paysages saturés, où l'on confond le proche et le lointain, où la frontière est, à l'instar de cette diagonale, ligne rigoureuse, celle que l'homme a dessinée dans son esprit.

Mais dans cet univers rigide et rectiligne, le moindre mouvement fait événement. Tout peut alors arriver et c'est l'absurde jaillissant à chaque instant de jeux de cadres ou par éclats de bruitages qui permet de s'échapper. Comme chez Jacques Tati, à qui les accélérations des personnages ou les voix recalées en postsynchronisation sont empruntées, c'est l'intrusion qui provoque la vie.



Die Diagonale der Leere bezeichnet in Frankreich eine imaginäre Linie, die den Nordosten mit dem Südosten des Landes verbindet und sich durch die geringste Bevölkerungsdichte des Landes auszeichnet. Von Strommasten überzogene Felder, anonyme Wohngebieten mit identischen Häusern, Gewerbegebiete – die Geisterstädte des Konsums – und Strassen, die nirgendwohin zu führen scheinen, strukturieren diesen Raum.

«Nicht-Orte», wo man hier und da auf Figuren trifft, die in diesen von Landschaft gesättigten Landschaften treiben, wo Nähe und Ferne kaum zu unterscheiden sind und die Grenze, wie bei dieser Diagonalen dort verläuft, wo der Mensch sie in seinem Geist gezogen hat.

Aber in dieser starren und geradlinigen Welt ist jede Bewegung ein Ereignis. Dann wird alles möglich und das im Spiel der Einstellungen eingeschlossene oder in Fetzen der Geräuschkulisse lauern- de Absurde kann entkommen. Wie bei Jacques Tati, dem die Beschleunigungen der Figuren oder die bei der Nachsynchronisation versetzten Stimmen entlehnt sind, entsteht das Leben durch Eindringlinge.

The diagonal void is the imaginary line linking the North-East to the South-West of France and crossing the regions with the country's lowest population density. A few fields sprinkled with electric pylons, anonymous residential districts with rows of identical houses, infinite commercial zones, ghost towns of consumerism and roads that seem to lead nowhere sketch out this space.

Exploring these incongruous "non-places", we come across some characters adrift on these saturated landscapes, where we confuse the near and the distant, where the frontier is, like the diagonal, a rigorous line, one that man has drawn in his spirit.

But in this rigid and rectilinear world, the tiniest movement is an event. Anything can then happen and it's the absurd flowing at every instant from frame to frame or from fragments of sound effects that lets us break away. As with Jacques Tati, from whom the accelerated characters or voices are borrowed and reset during re-recording, it's the intrusion that creates life.

CONTACT

Marie-Anne Campos
(G.R.E.C.)
+33 144899950
macampos@grec-info.com
www.grec-info.com

MADÉLINE ROBERT



SAM KALANTARI

HE

IRAN | 2015 | 31' | FARSI

MANKAN HA YE GHAL'E HASSAN KHAN

INTERNATIONAL PREMIERE

Tel un film de science-fiction, *He* examine le parcours surréel de mannequins de vitrine, de leur conception dans une usine à un usage final possible. Entre les deux, c'est une société iranienne bigarrée qui semble être sondée, dévoilant par intermittence les spectres refoulés d'une imagerie érotique. A l'aide d'un dispositif cinématographique simple et ingénieux, Sam Kalantari parvient à immiscer l'étrange dans le réel, à révéler non sans humour l'«Unheimlichkeit» émanant du quotidien: «L'un des procédés les plus sûrs pour évoquer facilement l'inquiétante étrangeté est de laisser le lecteur douter de ce qu'une certaine personne qu'on lui présente soit un être vivant ou bien un automate.» (Ernst Jentsch, cité par Sigmund Freud dans *L'inquiétante étrangeté*). Au gré d'un cheminement presque silencieux et ponctué de différentes sphères liées au prêt-à-porter, s'esquisse la destinée d'objets banals, semblant jauger une humanité.

Fast wie in einem Science-Fiction-Film verfolgt *He* den surrealen Werdegang von Schaufensterpuppen von ihrer Konzipierung in einer Fabrik bis hin zu einer möglichen Nutzung. Zwischen diesen beiden Stationen gilt die Sondierung vor allem einer kunterbunten iranischen Gesellschaft, die stellenweise Andeutungen der Geisterbilder einer verdrängten erotischen Bilderwelt preisgibt. Sam Kalantari gelingt es, unter Zuhilfenahme einer ebenso einfachen wie cleveren kinematischen Lösung, das Eigenartige unter die Realität zu mischen und – nicht ohne Humor – das Quäntchen Unheimlichkeit des Alltags offenzulegen: «In der Literatur kann das Gefühl des Unheimlichen am sichersten dadurch hergestellt werden, dass der Autor den Leser darüber im Unklaren lässt, ob er in einer bestimmten Gestalt eine lebendige Person oder einen Automaten vor sich hat.» (Ernst Jentsch, von Sigmund Freud in *Das Unheimliche* zitiert). Im Verlauf einer fast wortlosen, von unterschiedlichen, mit der Konfektion verbundenen Sphären durchbrochenen Entwicklung, zeichnet sich die Bestimmung banaler Gegenstände ab, die die Menschheit zu taxieren scheinen.

Like a science-fiction film, *He* examines the surreal path of shop window dummies, from their design in a factory to a possible final use. Between the two lies a colourful Iranian society which seems to be sounded out, intermittently unveiling the repressed spectres of an erotic imagery. With the help of a simple and ingenious cinematographical system, Sam Kalantari successfully blends the strange with the real, revealing, not without humour, the 'Unheimlichkeit' emanating from day-to-day life: "One of the most successful devices for easily creating uncanny effects is to leave the reader in uncertainty whether a particular figure in the story is a human being or an automaton." (Ernst Jentsch, cited by Sigmund Freud in *The Uncanny*). Following an almost silent pathway punctuated by different spheres linked to the prêt-à-porter, the destiny of banal objects is sketched out, seeming to measure humanity.

SCREENPLAYSam Kalantari,
Seyyed Ali Mirfattah**PHOTOGRAPHY**

Reza Teimouri

SOUND

Ensieh Maleki

EDITING

Rouzbeh Farazmand

PRODUCTION

Leila Hosseini (DEFC)

FILMOGRAPHY2015 *He* (sf)**CONTACT**Leila Hosseini
The Documentary and Experimental Film Center (DEFC)
+98 2188518117
int@defc.ir
www.defc.ir

MOMOKO SETO

I DON'T WANT TO SLEEP WITH YOU I JUST WANT TO MAKE YOU HARD

FRANCE | 2016 | 29' | JAPANESE

WORLD PREMIERE

**PHOTOGRAPHY**

Momoko Seto

SOUNDEmmanuel Chaumet,
Quentin Degy**EDITING**Nicolas Sarkissian,
Momoko Seto**PRODUCTION**Emmanuel Chaumet (Ecce
Films)**FILMOGRAPHY**

- 2016 I Don't Want to Sleep With You I Just Want to Make You Hard (sf)
- 2015 PLANET Σ (sf)
- 2013 Arekara – The Life After (sf)
- 2013 Seafood Porn (sf)
- 2011 PLANET Z (sf)
- 2011 Il bacio delle vacche marziane (sf)
- 2010 Lacquer in Asia: From Technique to Art (mlf)
- 2008 PLANET A (sf)
- 2007 PARIS PLAGE (sf)
- 2007 Bicycl'air Paris-Pekin (mlf)
- 2005 Le Bilan (sf)
- 2004 La Maison du ciel (sf)

CONTACT

Louise Rinaldi
Ecce Films
+33 0616312952
rinaldi@eccefilms.fr
www.eccefilms.fr

Difficile d'être un col blanc dans le monde du travail sans pitié et ultra compétitif du Japon postmoderne et capitaliste. «Girls just want to have fun», dit la chanson, mais les hommes semblent avoir le même besoin pressant. Lorsque votre travail vous tue, il existe pourtant des moyens d'évacuer la pression. Cadres las et maris épuisés s'en remettent alors à des hordes de filles terriblement sexy dont la mission est de les divertir avec des fantaisies érotiques qu'ils n'osent pratiquer avec leurs épouses. Ces hôtesse légèrement vêtues travaillent dans des Kyabakura où elles entretiennent des discussions légères avec leurs clients à propos de sous-vêtements, de lingerie et de forfaits sexuels imaginaires et douteux. Attouchements interdits. Tout est dans la parole et l'imagination. Un film sur le sexe à l'état de marchandise: des hommes effrayés par les femmes se raccrochent à l'idée qu'il faut payer pour dominer. Ces transactions financières, substitut d'une virilité idéale, reflètent l'ultime marchandisation des relations et du désir. Un regard amusé sur un monde triste.

Es ist nicht einfach, unter dem hohen Wettbewerbsdruck und den harten Arbeitsbedingungen der postmodernen, kapitalistischen japanischen Gesellschaft ein Büroangestellter zu sein. «Girls just want to have fun» behaupten zumindest die Zeilen eines Songs, aber den scheinen auch die Jungs dringend nötig zu haben. Zum Glück gibt es viele Möglichkeiten, Dampf abzulassen, wenn der Druck im Job zu stark wird. Vorhang auf für einen Schwarm von unglaublich sexy Mädchen, deren Aufgabe es ist, ausgelagte Angestellte und müde Ehemänner zu unterhalten, die insgeheim erotische Phantasien haben, die sie sich mit ihren Ehefrauen nicht auszuleben trauen. Die spärlich bekleideten Mädchen arbeiten in Kyabakura-Clubs und unterhalten ihre Kunden mit anzüglichem Smalltalk über Unterwäsche, Dessous und zweifelhafte imaginäre sexuelle Dummheiten. Grab-schen verboten.

Alles spielt sich auf verbaler Ebene ab. Imaginär. Ein Film über Sex als Handelsware, in dem Männer, die insgeheim Angst vor Frauen haben, sich selbst einreden, dass sie sie durch die Zurschaustellung von Geld beherrschen. Die wirtschaftliche Transaktion als Ersatz für eine idealisierte Männlichkeit, die im gleichen Atemzug die ultimative Kommodifizierung von Begehren und Beziehungen widerspiegelt. Ein lustiger Blick in eine traurige Welt.

It is not easy to be a white collar worker in a highly competitive world and tough working environment such as the post-modern Japanese capitalistic society. "Girls just want to have fun" (as the song goes), but boys seem to be in dire need of it just as much. However, if the job is killing you there are ways of letting some steam off. Enter a flood of incredibly sexy girls whose job is to entertain weary executives and tired husbands who nonetheless harbour erotic fantasies that they do not dare to act out with their wives. Scantly clad, these girls work the Kyabakura clubs and entertain their clients with racy small talk about undies, lingerie and dubious imaginary sexual mischief. No grabbing of private parts allowed. Everything stays verbal. Imaginary. A film about sex as a commodity, where men secretly afraid of women need to believe that they dominate them through the exhibition of money. The economic transaction as a surrogate of an idealised virility that also mirrors the ultimate commodification of desire and relationships. A funny look into a sad world.

GIONA A. NAZZARO



Dans une maison de retraite au quotidien ponctué de petits riens, la pétulante Josebe, 88 ans, ressasse les souvenirs de jeunesse. Des slows dansés dans sa chère ville d'Errenteria (à proximité de San Sebastian) à la rencontre avec son mari nationaliste, ce sont autant de moments qu'elle se remémore avec nostalgie. Alors parfois elle s'exprime soudain en basque et constate, avec une certaine perplexité, que ses interlocuteurs ne semblent pas la comprendre. Et lorsqu'elle évoque ses parents ou un retour imminent chez eux, les infirmières et sa fille la raisonnent avec douceur et fermeté. Egarée dans les méandres du temps, elle vit désormais au Chili et s'efforce de résister, avec une touchante fierté, à la fragilité du corps et d'une mémoire qui s'efface. A travers un cadre étroit et précis, se dessine un enfermement aussi intérieur que douloureux. Fruit d'un CPH:LAB et collaboration entre deux cinéastes, *I'm not from Here* brosse le portrait poignant d'une génération espagnole immigrée au Chili, sur le point de disparaître.

In einem Altersheim, dessen Alltagsrhythmus kleine Nichtigkeiten vorgeben, erzählt die ungestüme 88-jährige Josebe von ihren Jugenderinnerungen. In ihrer geliebten Stadt Errenteria (nahe San Sebastian) getanzte Slows und die Begegnung mit ihrem nationalistisch eingestellten Ehemann sind Augenblicke, an die sie sich wehmütig erinnert. Manchmal wechselt sie unvermittelt ins Baskische und ist erstaunt, wenn ihre Gesprächspartner sie nicht verstehen. Wenn sie von ihren Eltern und ihrer baldigen Rückkehr nach Hause spricht, bringen sie ihre Tochter und die Krankenschwestern nachsichtig, aber bestimmt, wieder zur Vernunft. Verloren in den Mäandern der Zeit lebt sie nun in Chile und bemüht sich mit rührendem Stolz, der Zerbrechlichkeit des Körpers und einem schwindenden Gedächtnis Widerstand zu leisten. Der enge, präzise Bildausschnitt spiegelt ein innerliches, schmerzhaftes Einschlössensein wider. Hervorgegangen aus einem CPH:LAB und der Zusammenarbeit von zwei Filmemachern ist *I'm not from Here* das eindringliche Porträt einer Generation von nach Chile ausgewanderten Spaniern, die es bald nicht mehr geben wird.

In a retirement home whose daily life is punctuated with trivia, the petulant Josebe, age 88, dwells on childhood memories. She looks back with nostalgia on many moments, from slow dances in her beloved town of Errenteria (near San Sebastian) to meeting her nationalist husband. Then sometimes she suddenly expresses herself in Basque and notes, with a certain perplexity, that her interlocutors do not seem to understand her. And when she evokes her parents or an imminent return to their home, the nurses and her daughter gently and firmly reason with her. Lost in the mists of time, she now lives in Chile and is striving to resist, with touching pride, the fragility of the body and a memory that is fading. A confinement that is as internal as it is painful is sketched out through narrow and precise framing. The result of CPH:LAB and a collaboration between two filmmakers, *I'm not from Here* draws the poignant portrait of a Spanish generation that emigrated to Chile and is about to disappear.

MAITE ALBERDI, GIEDRĖ ŽICKYTĖ

I'M NOT FROM HERE

CHILE, LITHUANIA, DENMARK | 2016 | 26' | SPANISH, BASQUE

YO NO SOY DE AQUÍ

WORLD PREMIERE

SCREENPLAY

Maite Alberdi, Giedrė Žickytė

PHOTOGRAPHY

Pablo Valdés

SOUND

Boris Herrera

EDITING

Juan Eduardo Murillo

PRODUCTION

Maite Alberdi, Patricio Gajardo (Micromundo Producciones), Giedrė Žickytė (Moonmakers)

FILMOGRAPHY

Maite Alberdi

2016 *I'm Not from Here* (sf)
2014 *Tea Time*
2011 *The Lifeguard*
2007 *The Hairdressers* (sf)
2005 *The Trapeze Artists* (sf)

Giedrė Žickytė

2016 *I'm Not from Here* (sf)
2014 *Master and Tatjana*
2011 *How We Played the Revolution*
2009 *Baras* (mif)

CONTACT

Patricio Gajardo
Micromundo Producciones
+569 51204862
pato.r.gajardo@gmail.com

ALESSANDRA CELESIA

LA VISITE

FRANCE | 2016 | 16' | FRENCH

WORLD PREMIERE

**PHOTOGRAPHY**

Ray Carlin

SOUND

Frédéric De Ravignan

EDITING

Adrien Faucheux

PRODUCTION

Jean-Marie Gigon (SaNoSi Productions)

FILMOGRAPHY

- 2016 A Time to Dance (mlf)
- 2016 La Visite (sf)
- 2016 Le Bal (mlf)
- 2013 An Italian Mirage
- 2012 The Bookseller of Belfast (mlf)
- 2008 89, av de Flandre (mlf)
- 2006 Luntano (mlf)
- 2001 Orti (sf)
- 2000 Clausura (sf)

Alessandra Celesia a une formation de comédienne. C'est cette expérience vécue sur la scène théâtrale mais aussi devant la caméra qui lui permet de guider ses personnages dans des parcours de vie à la fois réels et imaginaires, quand bien même on ne suspecterait pas la fiction. Elle n'a pas besoin de mettre en scène. La connaissance des personnes qu'elle filme, le croisement de leurs itinéraires et de leurs personnalités lui suffisent pour créer des comédies humaines qui appartiennent à la réalité autant qu'à sa dramaturgie intérieure. En effet ce n'est que du cinéma, là où, comme disait Rohmer à propos de *Les Etoiles de midi* de Marcel Ichac, «l'art ne reproduit pas la réalité; il la découvre». C'est ce qui se passe aussi dans ce court magique, vraie aventure d'un visiteur au pays de la représentation théâtrale. Un jeune homme, vivant dans son propre monde, erre dans les coulisses du Théâtre de Chaillot... Sans se perdre dans des mots inutiles ou des explications vaines, la cinéaste filme les corps et les espaces comme il les voit: courts moments de grâce et éléments d'un conte de fées.

Alessandra Celesia hat eine Schauspielerausbildung. Diese auf der Bühne und vor der Kamera erworbene Erfahrung macht es ihr möglich, ihre Figuren auf Lebenswege zu lenken, die zugleich real und imaginär, auf keinen Fall aber fiktiv sind. Auf Inszenierungen kann sie verzichten. Die von ihr gefilmten Personen, die Überschneidungen ihrer Lebenswege und ihrer Persönlichkeiten zu kennen, genügt ihr, um menschliche Komödien zu schaffen, die ebenso sehr der Realität wie ihrer inneren Dramaturgie angehören. Es ist nur Kino – und wie bereits Rohmer über *Les Etoiles de midi* von Marcel Ichac sagte, «reproduziert die Kunst die Realität nicht, sie enthüllt sie». Nichts anderes zeigt dieser magische Kurzfilm, der an das Abenteuer eines Besuchers im Land der Theateraufführung denken lässt. Ein junger Mann, der in seiner Welt lebt, irrt durch die Kulissen des Théâtre de Chaillot... Ohne sich in den überflüssigen Worten unnötiger Erklärungen zu verlieren, filmt die Filmemacherin die Körper und Räume, wie er diese sieht: kurze Augenblicke der Anmut und Elemente eines Märchens.

Alessandra Celesia trained as an actor. It is this experience, on stage as well as in front of the camera, that enables her to guide her characters along life trajectories that are real and imaginary at the same time. But we should not think in terms of fiction. She does not need to stage it. The knowledge of the people she films, the intersection of their itineraries and their personalities is enough for her to create human comedies that belong to reality as much as they do to her inner playwright. In fact, it is only film, where, as Rohmer used to say about *Les Etoiles de midi* by Marcel Ichac, "art does not reproduce reality; it discovers it". This is what happens in this magical short, the real adventure of a visitor in the land of theatrical representation. A young boy, who lives in his own world, wanders around backstage in the Chaillot Theatre... without getting lost in pointless words of pointless explanations, the filmmaker films the bodies and spaces as the boy sees them: little moments of grace and the components of a fairy tale.

CONTACT

Joana Duhalde
SaNoSi Productions
+33 237995235
contact@sanosiproductions.com
www.sanosiproductions.com

LUCIANO BARISONE



A la fin des années 1930, Ivan Besse, projectionniste d'une petite ville du Dakota du Sud, frappé par l'égaré de ses concitoyens face à la grande dépression, décide de les filmer dans la rue avant de les inviter à une projection du film. Son but : sauver sa salle de cinéma et, en même temps, renforcer la communauté. Aujourd'hui, deux cinéastes espagnols reviennent sur le lieu de cet événement, retrouvent le film et quelques-uns de ses protagonistes encore en vie. Ce petit film est court et simple, mais quelque chose de fondamental s'installe dans ses onze minutes. Une ré-évoation suspendue et aussi une surprenante archéologie du cinéma se dévoilent aux yeux des spectateurs. Alors, hier comme aujourd'hui, c'est la démarche plus que la beauté des images filmées qui émeut... Qu'est ce qu'on trouve dans ces plans en noir et blanc que le temps nous restitue dans leur fragrance ? On retrouve le principe du cinéma du réel : connaître et se reconnaître, nous, êtres humains en marche, vers notre fin et notre principe.

Ende der 1930er-Jahre beschliesst Ivan Besse, Filmvorführer in einer kleinen Stadt in Süddakota, den die Orientierungslosigkeit seiner Mitbürger in der Weltwirtschaftskrise berührte, diese auf der Strasse zu filmen und sie anschliessend zu einer Filmvorführung einzuladen. Das Ziel: Sein Kino retten und gleichzeitig das Gemeinschaftsgefühl stärken. Heute kehren zwei spanische Filmemacher an den Ort dieses Ereignisses zurück, spüren den Film und einige seiner noch lebenden Protagonisten auf. Der kurze, einfache Film birgt in seinen elf Minuten etwas Grundlegendes. Vor den Augen der Zuschauer spielen sich, wie in der Luft hängend, ein Wachrufen und eine überraschende Archäologie des Kinos ab. Ergreifend ist heute wie gestern weniger die Schönheit der Bilder als die Initiative an sich ... Was ist es, das uns die Zeit aus diesen Schwarzweissbildern so unverhohlen entgegen hält? Das Grundprinzip des Dokumentarfilms ist bereits vorhanden: uns Menschen, die wir auf unsere Bestimmung und unser Prinzip zugehen, kennen und wiedererkennen.

At the end of 1930s, Ivan Besse, the projectionist of a small town in South Dakota, struck by how his fellow citizens appeared lost in the face of the Great Depression, decides to film them in the street before inviting them to a screening of the film. His aim: to save his movie theatre and, at the same time, strengthen the community. Today, two Spanish filmmakers return to the site of this event, find the film and some of the protagonists still alive. This little film is short and simple, but something fundamental happens during its eleven minutes. A suspended re-evocation as well as a surprising archaeology of film open before the audience's eyes. So, today as yesterday, it is the approach more than the beauty of the images filmed that is moving... What do we find in these black-and-white shots that time has given back to us in their fragrance? We find the principle of documentary filmmaking: knowing and recognising ourselves, us, human beings walking towards our end and our principle.

ROGER GÓMEZ, DANIEL RESINES

NOTES FROM SOMETIME, LATER, MAYBE

SPAIN | 2016 | 11' | ENGLISH

WORLD PREMIERE

SCREENPLAY

Roger Gómez, Daniel Resines

PHOTOGRAPHY

Ivan Besse, Roger Gómez, Daniel Resines

EDITING

El Cangrejo

MUSIC

Howe Gelb

PRODUCTION

Cristina Sanchez (El Cangrejo)

FILMOGRAPHY

Roger Gómez & Daniel Resines

- 2016 Notes from Sometime, Later, Maybe (sf)
- 2013 The Fish Tamer (sf)
- 2012 The Last Ones (mlf)
- 2011 The Little Team (sf)
- 2010 Regreso a la Española (mlf)

CONTACT

Cristina Sanchez
El Cangrejo
+34 936676316
cris@elcangrejo.tv
www.elcangrejo.tv

ISABEL JOFFILY

PORTRAIT OF CARMEM D.

BRAZIL | 2015 | 21' | PORTUGUESE

RETRATO DE CARMEM D.

INTERNATIONAL PREMIERE

**PHOTOGRAPHY**

Pedro Rossi

EDITING

Pedro Rossi

PRODUCTION

José Joffily (Coevos Filmes)

FILMOGRAPHY

2015 Portrait of Carmem D. (sf)

2009 A Feast for George (mlf)

Carmem Dametto est psychiatre. Au Brésil, elle a contribué à la modernisation de la psychiatrie. Malgré ses efforts, sa relation avec sa fille a toujours été pour le moins compliquée; cette dernière s'est de tout temps sentie rejetée, tandis que la mère n'a cessé de nourrir du ressentiment quant au fait que sa carrière de scientifique et d'activiste politique n'ait jamais été appréciée à sa juste valeur. Le film pose son regard sur deux femmes vivant dans le même espace et qui, chacune, se battent en silence pour l'amour auquel elles aspirent de tout leur cœur. Sentiments tus et souvenirs douloureux se muent en secrets habitants du foyer. Le film devient alors une histoire de fantômes douce-amère. Les deux femmes apprendront-elles à s'accepter? Sauront-elles dépasser leurs différences? Une étude fascinante sur deux tempéraments forts et leur lutte pour l'amour et la tolérance. Un film qui rappelle les derniers Bergman et l'approche doucement féministe de Soderbergh.

Carmem Dametto ist Psychiaterin und hat in Brasilien zu einem moderneren Ansatz in der Psychiatrie beigetragen. Obwohl sie sich nach besten Kräften bemüht hat, war die Beziehung zu ihrer Tochter immer schwierig – gelinde gesagt. Die Tochter fühlte sich stets von der Mutter zurückgewiesen, während letztere immer einen gewissen Unmut hegte, weil sie den Eindruck hatte, dass ihre Tätigkeit als Wissenschaftlerin und politische Aktivistin nie die Anerkennung erhielt, die sie eigentlich verdient hätte. Der Film konzentriert sich darauf, wie sich die beiden Frauen denselben Raum im Haus teilen und wie sie still und mit aller Kraft um die Liebe kämpfen, die sie sich sehnlichst von der jeweils anderen wünschen. Unausgesprochene Gefühle und schmerzhaftes Erinnerungen aus der Vergangenheit verwandeln sich in ihre heimlichen Mitbewohner und machen den Film zu einer bitter-süßen Spukgeschichte. Werden die beiden Frauen lernen, sich gegenseitig zu akzeptieren? Werden sie irgendwann mit Unterschieden umgehen können? Eine faszinierende Studie von zwei starken Charakteren und ihrem Kampf um Liebe und Akzeptanz. Ein Film, der an die späten Werke von Bergmann und an Soderberghs leicht schrägen feministischen Ansatz erinnert.

Carmem Dametto is a psychiatrist. She has contributed towards a more modern approach to psychiatry in Brazil. Despite her best efforts, the relationship with her daughter has always been difficult at least. The daughter has always felt rejected by her mother, while the mother has always harbored some resentment that her job as a scientist and a political activist has never been fully appreciated as it should have been. The film focuses on how the two women share the same space of the house and how they both silently fight for the love they crave from each other with all their strength. Unexpressed feelings and painful memories from the past metamorphose in the secret sharers of the place they inhabit. Thus, the film becomes a bitter-sweet ghost story. Will the two women learn to accept each other? Will they eventually understand how to cope with differences? A fascinating study of two strong character and their struggle for love and acceptance. A film that recalls late Bergman and Soderbergh's slightly angular feminist approach.

CONTACT

Isabel Joffily
Coevos Filmes
+55 21988732030
isabel@coevos.com.br
www.coevos.com.br

GIONA A. NAZZARO



DANIEL FAVARETTO, DUDU QUINTANILHA

THE GET UP

BRAZIL | 2015 | 21' | PORTUGUESE

EU VOU ME PIRATEAR

INTERNATIONAL PREMIERE

Sur les toits de Sao Paulo ou sous les lumières de la ville, les chorégraphies de trois compères affirment que la révolution passera par le corps et l'assouvissement des désirs. En dansant face à la caméra, face au miroir ou lors d'une fête, c'est l'invention de soi qui est mis en scène, sous les formes d'un vidéo clip moderne ou d'une comédie musicale classique, dans lesquels les attributs des genres masculin/féminin sont les accessoires en libre-service d'une garde-robe qui ne demande qu'à être explorée. En off, on cite Oswald de Andrade, et Félix Guattari pour prôner la subversion d'une « normativité terroriste ».

Film coup de poing en forme de manifeste, transgressif et libérateur, *The Get Up* est un éveil porté par l'énergie d'une génération qui réinvente le rapport à soi, aux autres et au monde, dans un mariage de raison entre le principe de plaisir et la revendication politique.

Auf den Dächern von São Paulo oder unter den Lichtern der Stadt liefern die Choreografien von drei Kameraden den Beweis, dass die Revolution über den Körper und das Stillen seiner Begierden geht. Durch das Tanzen vor der Kamera, vor einem Spiegel oder auf einer Party wird die Selbsterfindung inszeniert, in Form eines modernen Videoclips oder eines klassischen Musicals, in denen die Attribute der Gattungen männlich/weiblich Accessoires in Selbstbedienung einer Garderobe sind, die nur darauf wartet, erforscht zu werden. Im Off werden Oswald de Andrade und Félix Guattari zitiert, um den Umsturz einer « terroristischen Normativität » anzupreisen.

Ein Film wie ein Fausthieb in Form eines Manifests, transgressiv und befreiend, ein Erwachen, das von der Energie einer Generation getragen wird, die die Beziehung zu sich selbst, zu den anderen und zur Welt neu erfindet, in einer Vernunftfehde zwischen dem Grundsatz des Vergnügens und der politischen Forderung.

On the roofs of Sao Paulo or under the city's lights, the choreographies of three friends affirm that the revolution will come about through the body and the satisfaction of desires. By dancing in front of the camera, before the mirror or during a party, it is self-invention that is staged, in the forms of a modern video clip or a traditional musical, in which the attributes of the masculine/feminine genders are the self-service accessories of a wardrobe that is crying out to be explored. Oswald de Andrade and Félix Guattari are quoted in voiceover to extol the subversion of a "terrorist normativity".

A high-impact film taking the shape of a transgressive and liberating manifesto, an awakening led by the energy of a generation that is completely reinventing one's relationship to oneself, to others and to the world, in a marriage of convenience between the principle of pleasure and political claims.

PHOTOGRAPHY
Tiago Pinheiro

SOUND
Mauricio Zani

MUSIC
Heloisa Duran

PRODUCTION
Luiza Marques (Frontera Filmes)

FILMOGRAPHY
Daniel Favaretto
2015 *The Get Up* (sf)
2010 *Aviário* (sf)
2009 *Rehearsal Under 12* (sf)

Dudu Quintanilha
2015 *The Get Up* (sf)

CONTACT
Luiza Marques
Frontera Filmes
+55 11998317820
luiza@fronterafilmes.com

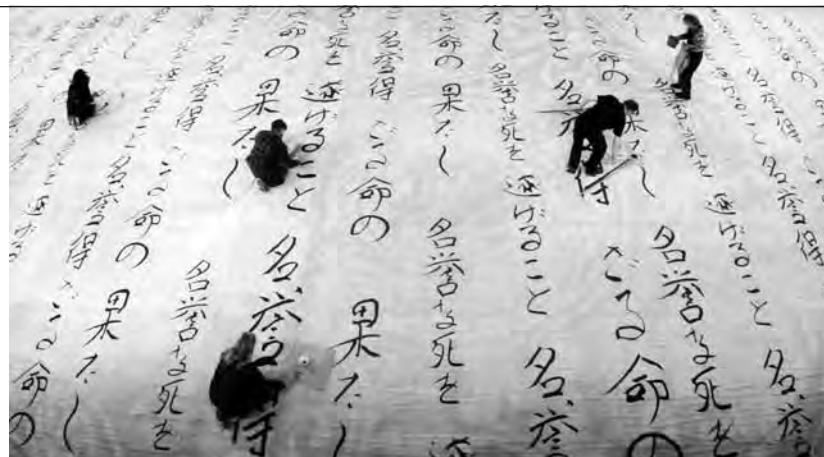
SŁAWOMIR BATYRA

THE GREAT THEATER

POLAND | 2016 | 30' | POLISH

WIELKI TEATR

WORLD PREMIERE



PHOTOGRAPHY
Krzysztof Gromek

SOUND
Dominik Kowalczyk

EDITING
Daniel Sokotowski

MUSIC
Giacomo Puccini

PRODUCTION
Adam Sokotowski
(DeLord Sp. z o.o.)

FILMOGRAPHY
2016 The Great Theater (sf)

Le Teatr Wielki (Le Grand Théâtre) de Varsovie est le plus grand opéra du monde. Mais que se passe-t-il dans ses coulisses? Tandis que le maestro Mariusz Trelinski dirige *Madame Butterfly* de Giacomo Puccini, le metteur en scène Sławomir Batyra passe sans être vu derrière les rideaux. Un regard dans les coulisses d'un immense opéra, qui semble parfois aussi inquiétant que l'Étoile de la mort de *La guerre des étoiles*, nous permet de voir ce lieu comme un organisme vivant. Un documentaire presque hitchcockien-expressionniste sur ce qui se passe en coulisses quand les artistes entreprennent de créer un autre monde sur scène. Ce voyage nous donne l'occasion de découvrir un monde inconnu et merveilleux, tout aussi fascinant que celui présenté sur le plateau. D'un point de vue visuel et théâtral, ce film est une subtile symphonie d'images, de sons et de lumières qui offre une approche métaphorique dans laquelle l'art devient possible. Entre observations brutes et cadrage abstrait, un inquiétant thriller philosophique. La réalité est toujours plus étrange que la fiction.

Das Warschauer Teatr Wielki (das Grosse Theater) ist das grösste Opernhaus der Welt. Doch was geht in seinen Kulissen vor sich? Während Maestro Mariusz Trelinski die Vorbereitungen für Giacomo Puccinis *Madama Butterfly* trifft, schlüpft Intendant Sławomir Batyra unbemerkt hinter den Vorhang. Ein Blick hinter die Kulissen eines gigantischen Theaters, das stellenweise so ominös wirkt wie der Todesstern in *Star Wars* und uns das Theater als einen lebenden, atmenden Organismus näherbringt. Ein expressionistischer Dokumentarfilm mit Hitchcock'schen Zügen über Dinge, die geschehen, wenn Menschen darüber nachdenken, wie auf der Bühne eine andere Welt erschaffen werden kann. Eine Reise, die uns Einblicke verschafft in eine unbekannte, bemerkenswerte Welt, die nicht minder faszinierend ist als die andere, echte Welt. Der Film, eine eindrucksvolle Symphonie aus Bildern, Klängen und Licht, löst ein metaphorisches Verstehen aus, das Kunst möglich macht. Mit seiner Mischung aus empirischer Information und abstrakten Einstellungen erfüllt der Film alle Voraussetzungen für einen gespenstischen philosophischen Thriller. Und immer ist die Realität seltsamer als die Fiktion.

The Teatr Wielki (The Grand Theatre) in Warsaw is the largest opera theatre in the world. But, what happens in the shadows of the Wielki Theater? While maestro Mariusz Trelinski sets the stage for Giacomo Puccini's *Madama Butterfly*, director Sławomir Batyra glides unseen behind the curtains. A look beyond the scenes of a gigantic theatre, that at times feels just as ominous as *Star Wars*' Death Star, allows us to experience the theatre as one living and breathing organism. An almost Hitchcockian-expressionistic documentary about what goes on behind the scenes when people begin to think how to create another world on stage. The film is a journey that gives us an opportunity to discover an unknown, remarkable world, which is just as fascinating as the one presented live. The film is a visually and theatrically sophisticated symphony of images, sounds and lights, which enables a metaphorical understanding under which circumstances art becomes possible. Between observational information and abstract framing, the film is an eerie philosophical thriller. Reality is always stranger than fiction.

CONTACT
Agnieszka Rostropowicz-Rutkowska
et DeLord Sp. z o.o.
+48 500 228 298
agnieszka.r@delord.pl

GIONA NAZZARO



HAMID JAFARI

THE ROCK

IRAN | 2015 | 25' | FARSI

BARD

INTERNATIONAL PREMIERE

Dans le sud de l'Iran, dans la province du Khouzistan, dans un paysage austère et minéral, une femme détache des rochers d'une falaise, à la force de ses bras et avec comme seul outil, une barre à mine. Elle vit là, dans une cabane de pierre creusée dans la roche. Son quotidien se partage entre les soins qu'elle prodigue à son mari et les longues heures passées à extraire des pierres.

Tel Sisyphe, elle semble vouée à mimer l'éternel recommencement du quotidien. Jour après jour, plan après plan, ses gestes sont les mêmes. Son espace de vie construit autour de ce foyer d'une rudesse extrême est clos, là où le paysage, désertique, semble sans limite. La caméra qui filme les environs en légère contre-plongée souligne l'enfermement de sa situation. Elle apparaît alors condamnée à une tâche punitive d'un travail abrutissant et dont le sens ne nous est révélé qu'à la fin du film. Face à l'absurdité du destin de cette femme, se pose une fois encore la question du sens de la vie.

Le film a reçu le prix du meilleur court métrage lors du Festival Cinéma Vérité à Téhéran.

Im Südiran löst eine Frau in der Provinz Khusistans in einer kargen, mineralischen Landschaft mit einem Strahlstock und der blossen Kraft ihrer Arme Felsbrocken aus einer Felswand. Sie lebt in einem in den Felsen gegrabenen Steinhaus. Ihr Alltag besteht aus der Pflege ihres Mannes und den langen Stunden, die sie mit dem Herausbrechen der Steine verbringt.

Wie Sisyphus scheint sie dazu verdammt zu sein, den ewigen Wiederbeginn des Alltags nachzuspielen. Tag für Tag, Einstellung für Einstellung, wiederholt sie die gleichen Handgriffe. Ihr um dieses von extremer Rauheit gezeichnete Heim konstruierter Lebensraum ist dort geschlossen, wo die Wüstenlandschaft grenzenlos scheint. Die aus einer dezenten Froschperspektive gefilmte Umgebung unterstreicht ihr Eingeschlossensein. Es scheint, als sei sie zu einer dumpfen Zwangsarbeit verdammt, deren Sinn wir erst am Ende des Films erfahren. Die Absurdität des Schicksals dieser Frau wirft Fragen auf – unter anderem die nach dem Sinn des Lebens.

Der Film hat beim Filmfestival «Cinéma Vérité» in Teheran den Preis für den besten Kurzfilm erhalten.

In Southern Iran, in the province of Khuzestan, in a stark and mineral landscape, a woman breaks rocks off a cliff, using only the strength of her arms and a crowbar as a tool. She lives there, in a hut made of stones dug out of the rock. Her day-to-day life is divided between the care she provides to her husband and the long hours spent extracting stones.

Like Sisyphus, she seems doomed to live eternally the same daily routine. Day after day, shot after shot, her gestures are the same. Her living space, built around this extremely rudimentary home, is enclosed there where the barren landscape seems limitless. The camera that films the surroundings in slightly low-angle highlights the confinement of her situation. She thus appears condemned to the punitive task of deadening work whose meaning is only revealed to us at the end of the film. The absurdity of this woman's destiny asks questions, like that of the meaning of life.

The film was awarded Best Short Film at the Cinéma Vérité Festival in Tehran.

SCREENPLAY
Hamid Jafari

PHOTOGRAPHY
Arastoo Madahi Givi

SOUND
Ali Reza Daryadel

EDITING
Esmaeel Monsef

PRODUCTION
Hamid Jafari

FILMOGRAPHY
2015 The Rock (sf)
2014 Not a Word to Explain it (sf)
2012 Thus Spoke the Yeoman (mlf)
2009 The Shots That Disappeared (mlf)
2001 Two, Three Other Day's (sf)
1991 K1 (sf)

CONTACT
Hamid Jafari
+98 2188091556
hamidjafari@gmail.com

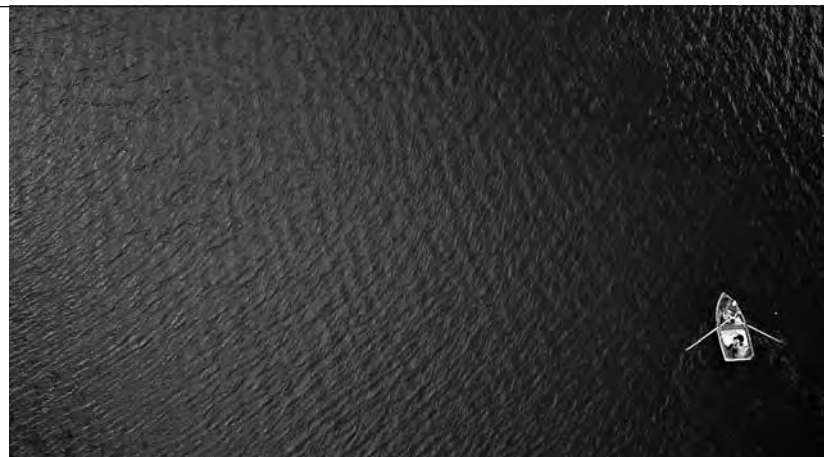
MARIO PIAVOLI

THE SOUND OF MY STEP

ITALY | 2016 | 25' | NO DIALOGUE

IL SUONO DEL MIO PASSO

WORLD PREMIERE

**PHOTOGRAPHY**

Mario Piavoli

EDITING

Mario Piavoli

MUSIC

Luca Formentini

PRODUCTION

Mario Piavoli (ZefiroFilm)

FILMOGRAPHY

- 2016 The Sound of My Step (sf)
- 2015 Woodworkers and Carpenters in the Bronze Age (sf)
- 2013 With Air Under Feet (sf)
- 2006 Tales of Earth and River (mlf)
- 2005 Paramatti. The Home of All the Colours... (sf)

Ayant traversé en bateau un lac alpin, un homme met les pieds dans une région sauvage. Là, il marche, il écoute les bruits de la forêt, il observe les arbres et les rochers. Il contemple le paysage. Il y remarque des formes anthropomorphes, des échos primordiaux, des correspondances entre l'homme et la matière. Le réel à l'écran est ce qu'il voit, mais aussi le miroir de ses pensées, de son imagination. Ainsi surgit la vision. Et la forêt se peuple de rencontres fantasmagiques. Son voyage, panthéiste et sensoriel, devient ainsi une réflexion philosophique sur l'état de nature. Dans *Walden ou la vie dans les bois*, Henry David Thoreau écrivait : « Je gagnai les bois parce que je voulais vivre suivant mûre réflexion, n'affronter que les actes essentiels de la vie, et voir si je ne pourrais apprendre ce qu'elle avait à enseigner, non pas, quand je viendrais à mourir, découvrir que je n'avais pas vécu ». Mario Piavoli, collaborateur de son père Franco, grand cinéaste de l'observation silencieuse et poétique, semble bien connaître ces mots.

Ein Mann überquert mit dem Boot einen Alpensee und betritt eine wilde Landschaft. Dort wandelt er, lauscht den Geräuschen des Waldes, beobachtet die Bäume und die Felsen. Er betrachtet die Landschaft. Ihm fallen menschähnliche Formen auf, grundlegender Wiederhall, Ähnlichkeiten zwischen Mensch und Materie. Die Realität auf der Leinwand ist das, was er sieht, spiegelt aber auch seine Gedanken, seine Vorstellungskraft wider. Die Vision entsteht. Der Wald beginnt, sich mit phantasmatischen Begegnungen zu füllen. Seine pantheistische, sinnliche Reise wird zu einem philosophischen Nachsinnen über den Zustand der Natur. In *Walden oder Leben in den Wäldern* schrieb Henry David Thoreau: «Ich ging in die Wälder, weil ich es nach reiflicher Überlegung nur mit den wesentlichen Handlungen des Lebens aufnehmen und sehen wollte, ob ich nicht lernen könne, was es zu lehren hat, um zum Zeitpunkt des Todes nicht zu entdecken, dass ich nicht gelebt habe.» Mario Piavoli, Mitarbeiter seines Vaters Franco, der die stille, poetische Beobachtung kunstvoll zu Filmen gemacht hat, scheint diese Worte gut zu kennen.

Having crossed an alpine lake by boat, a man sets foot in a wild region. He walks, he listens to the noises of the forest and he observes the trees and rocks. He contemplates the landscape. He notices anthropomorphic shapes, primordial echoes, correlations between man and matter. The real on screen is what he sees as well as the mirror of his thoughts, his imagination. The vision thus looms. And the forest becomes populated with fantastic encounters. His pantheist and sensorial journey thus becomes a philosophical reflection on the state of nature. In *Walden; or, Life in the Woods*, Henry David Thoreau wrote: "I went to the woods because I wished to live deliberately, to front only the essential facts of life, and see if I could not learn what it had to teach, and not, when I came to die, discover that I had not lived." Mario Piavoli, who worked with his father Franco, a great filmmaker of silent and poetic observation, seems to know these words well.

CONTACT

Laura Stazzi ZefiroFilm\$
+39 3496649883
zefirofilm@zefirofilm.it
www.zefirofilm.it

LUCIANO BARISONE



LISA CHABBERT

USUAL GUEST

FRANCE | 2016 | 26' | FRENCH

L'INVITÉE FAMILIÈRE

WORLD PREMIERE

Manue a déambulé, un certain temps, avec une caméra dans les couloirs de l'hôpital psychiatrique où elle a séjourné quand elle a « dévissé ». Les mots qu'elle délivre d'une voix chaude et légèrement rauque, à son *Invitée familière*, Lisa Chabbert – au passage, voici une belle manière de définir la possible relation filmeur-filmé – pour désigner sa « maladie » sont simples et lumineux. Il est question d'une « intensité jouissive », de la conscience aiguë de tout ce qui pouvait se passer autour d'elle et qui l'a amenée à être suivie par un psychiatre entre sept et vingt-et-un ans. Chez elle, le refoulement émotionnel, cette usine intérieure édiflée par tous les névrosés « normaux », n'a pas eu de prise. Juste la vie immédiate. Et pourtant, Manue s'est résolue, un jour, à « guérir », à retourner vers ceux qu'elle nomme les « vivants ». Alors Lisa et Manue ont pris la route ensemble, filmé des bribes de paysage mental, des visages, des situations, comme autant de pierres blanches déposées pour ne plus se perdre en chemin, pour faire lien. Pour cueillir les fleurs fanées du passé et semer les graines du devenir.

Manue wandelte eine Zeit lang mit der Kamera durch die Gänge der psychiatrischen Klinik, wo sie lebte, als bei ihr « eine Schraube locker » war. Mit ihrer warmen, leicht rauen Stimme beschreibt sie ihrer *Invitée familière*, ihrer 'vertrauten Eingeladenen' Lisa Chabbert – übrigens eine schöne Bezeichnung für die mögliche Beziehung Filmer-Gefilmter – ihre « Krankheit » mit einfachen, einleuchtenden Worten. Es geht um eine « orgasmische Intensität », ein ausgeprägtes Bewusstsein für alles, was um sie herum geschieht und das dazu geführt hat, dass sie zwischen sieben und einundzwanzig Jahren psychiatrisch betreut wurde. Emotionale Verdrängung, diesen inneren, von allen 'normalen' Neurotikern aufgebauten Mechanismus, gab es bei ihr nicht. Es gab nur das unmittelbare Leben. Aber Manue beschloss, « gesund » zu werden, zu jenen zurückzukehren, die sie als die « Lebenden » bezeichnet. Also brachen Lisa und Manue auf und filmten Fetzen von mentalen Landschaften, Gesichter, Situationen, die wie hinter sich geworfene kleine weiße Steinchen dazu dienten, nicht mehr vom Weg abzukommen, die Verbindung herzustellen. Um die welken Blumen der Vergangenheit zu pflücken und die Samen des Werdens zu säen.

With a camera, Manue wandered a while along the corridors of the psychiatric hospital where she stayed when she became “unscrewed”. The words that she pronounces in a warm and slightly husky voice, to her *Usual Guest*, Lisa Chabbert – which is by the way a lovely way to define the possible relationship between filmer-filmed—to designate her “illness” are simple and bright. It was a question of “joyous intensity”, of acute awareness of everything that could happen around her and that led to her being followed by a psychiatrist between the ages of seven and twenty one. For her, emotional repression, this internal factory built by all the “normal” neurotics, did not have any control. Just immediate life. And yet, Manue decided one day to “heal”, to return to those she calls the “living”. So, Lisa and Manue hit the road together, filmed scraps of the mental landscape, faces, situations, like white pebbles placed so as not to get lost on the way, to make a connection. To pick the faded flowers of the past and sow the seeds of the future.

SOUND
Lucie Dèche

EDITING
Carmen Alix

PRODUCTION
Lisa Chabbert

FILMOGRAPHY

- 2016 Usual Guest (sf)
- 2014 Jitter Room (sf)
- 2013 Somewhere Else in Your Eyes (sf)
- 2011 How Many Time Before? (m/f)

CONTACT
Lisa Chabbert
+33 781415272
lisa.chabbert@gmail.com

GASPARD KUENTZ

UZUJAPAN | 2015 | 28' | JAPANESE
INTERNATIONAL PREMIERE**PHOTOGRAPHY**Kentarō Akiya, Mirai Osawa,
Kenta Tawara**SOUND**

Yasuhiro Morinaga

EDITING

Gaspard Kuentz

PRODUCTION

Koji Tsujimoto

FILMOGRAPHY2015 *Uzu* (sf)
2014 *Kings of the Wind & Electric Queens* (m/f)
2009 *We Don't Care About Music Anyway...*

Chaque année se déroule dans la ville de Matsuyama, sur l'île de Shikoku, le Festival d'Automne de Dogo, l'un des festivals religieux les plus violents du Japon. De la préparation méticuleuse à la joute, c'est avant tout une plongée dans l'action d'une cérémonie mystérieuse et absconse dont rend compte Gaspard Kuentz (à qui l'on doit notamment *Kings of the Wind & Electric Queens*, co-réalisé par Cédric Dupire, VdR 2014). Alternant les points de vue extérieurs ou distants – tel le contre-champ de femmes penchées au balcon pour observer – et la perspective d'une caméra embarquée et subjective, entrelaçant au silence le tumulte de la transe collective, *Uzu* bâtit le récit immersif d'un événement et ménage la tension requise à l'évocation de l'assaut, brutal. Entre ethnographie visuelle et reportage de guerre, une chorégraphie sensorielle imprégnée de violence, dans la soumission au chef.

Jedes Jahr spielt sich in Matsuyama auf der Insel Shikoku mit dem Herbstfestival von Dogo eine der gewalttätigsten religiösen Zusammenkünfte Japans ab. Von der feinsäuberlichen Vorbereitung bis hin zum Lanzenstechen nimmt uns Gaspard Kuentz (dem unter anderem *Kings of the Wind & Electric Queens* in Co-Regie mit Cédric Dupire zu verdanken ist, VdR 2014) mit auf eine Reise in eine geheimnisvolle, nur schwer nachvollziehbare Zeremonie. Mit einem Wechsel von externen oder fernen Blickpunkten – wie etwa von einem Balkon aus beobachtende Frauen im Gegenschuss – und der Perspektive einer subjektiven Board-Kamera, die die Stille mit dem Tumult der kollektiven Trance verschmelzen lässt, baut *Uzu* den immersiven Bericht über ein Ereignis auf, lässt aber gleichzeitig den nötigen Raum für die Spannung des brutalen Sturmangriffs. Zwischen visueller Ethnografie und Kriegsberichterstattung arbeitet sich eine von Gewalt getränkte, dem Anführer ergebene sinnliche Choreografie an die Oberfläche.

The Autumn Festival of Dogo, one of the most violent religious festivals in Japan, takes place each year in the town of Matsuyama on the island of Shikoku. From the meticulous preparation to the battle, it is above all an immersive plunge into a mysterious and abstruse ceremony reported by Gaspard Kuentz (to whom we owe notably *Kings of the Wind & Electric Queens*, co-directed with Cédric Dupire, VdR 2014). Alternating between external and distant viewpoints – such as the women leaning on the balcony to watch – and the perspective of an on-board and subjective camera, intertwining silence into the tumult of the collective trance, *Uzu* builds the immersive account of an event and conserves the tension required to evoke the brutal assault. Somewhere between visual ethnography and war reporting, a sensorial choreography imbued with violence, in submission to the chief.

**CONTACT**Gaspard Kuentz
Jingumae Produce
+81 9061890497
gatsby@shaiprod.com
jgmp.co.jp

EMILIE BUJÉS



LAILA PAKALNIŅA

WATERFALL

LATVIA | 2016 | 20' | NO DIALOGUE

RUMBA

WORLD PREMIERE

Deux choses, bien connues par les spectateurs de Visions du Réel, forment les termes d'une parfaite contradiction. Les habitants de la Lettonie ont un vrai amour pour le ski alpin, mais leur territoire n'est constitué que de plaines. On a pu le découvrir dans *Snow* (VdR 2012) de Laila Pakalnina, qui aujourd'hui nous remet un deuxième volet au sujet de cette passion pour la verticalité. Si en Lettonie il n'y a pas de montagnes, on y trouve en revanche la plus large cascade d'Europe. A partir de ce lieu (c'est souvent ainsi que le cinéma de Pakalnina prend forme) la cinéaste entre dans une dimension universelle, celle du tourisme. Parce que les touristes sont partout pareils. Silencieux, ils peuplent cette jolie comédie documentaire, traversant des espaces, prenant la pose, s'immortalisant par des photos. Pakalnina ne commente pas. Elle place sa caméra, compose le cadre, prend le son. Les gens et le montage feront le reste. De cette façon, la cinéaste lettonne résout la contradiction des ses concitoyens : en filmant l'horizontalité de la cascade elle descend au cœur – drôle, tendre, fragile – de l'humanité.

Zwei Dinge, die den Zuschauern von Visions du Réel gut bekannt sind, bilden die Grundlage des perfekten Widerspruchs. Die Bewohner Lettlands sind in den alpinen Skilauf regelrecht verliebt, dabei besteht ihr Land ausschliesslich aus Ebenen. Das haben wir in *Snow* (VdR 2012) von Laila Pakalnina entdeckt, die uns nun einen zweiten Teil über diese Leidenschaft für die Vertikalität präsentiert. In Lettland mag es keine Berge geben, dafür hat das Land aber den breitesten Wasserfall Europas. Von diesem Ort ausgehend (auf diesem Weg nehmen Pakalnin's Filme oft Gestalt an), begibt sich die Filmemacherin in die universelle Dimension des Tourismus. Weil Touristen überall gleich sind. Stillschweigend bevölkern sie diese anmutige Doku-Komödie, schreiten durch den Raum, gehen in Pose, verewigen sich auf Fotos. Pakalnina verzichtet auf Kommentare. Sie stellt die Kamera auf, wählt den Bildausschnitt, nimmt den Ton auf. Den Rest machen die Leute und der Schnitt. Mit dieser Vorgehensweise löst die lettische Filmemacherin den Widerspruch ihrer Landsleute: Mit dem Filmen der Horizontalität des Wasserfalls kommt sie dem komischen, weichen, zerbrechlichen Herz der Menschheit näher.

Two things, well known to Visions du Réel audience, form the terms of a perfect contradiction. The inhabitants of Latvia genuinely love alpine skiing, but their territory consists only of flat plains. We found out all about it in *Snow* (VdR 2012) by Laila Pakalnina, who today offers us a second chapter on the subject of this passion for verticality. Although there are no mountains in Latvia, it does have the widest waterfall in Europe. Starting at this site (it is often in this manner that Pakalnina's films take shape), the filmmaker enters a universal dimension, that of tourism. Because tourists are the same everywhere. Silent, they populate this lovely documentary comedy, crossing spaces, striking poses, immortalising themselves in photos. Pakalnina makes no comment. She places her camera, composes the frame, and records the sound. The people and the editing will do the rest. In this way, the Latvian filmmaker resolves the contradiction of her fellow citizens: in filming the horizontality of the waterfall, she descends to the heart – funny, tender and fragile – of humanity.

PHOTOGRAPHY

Uldis Jancis

SOUND

Anrijs Krenbergs

EDITING

Kaspar Kallas

PRODUCTION

Laila Pakalnina (Hargla Company)

FILMOGRAPHY

2016 Waterfall (sf)
 2015 Hi, Rasma! (mlf)
 2012 Sniegs (mlf)
 2011 33 Zveri ziemassvetku vecitim (mlf)
 2010 Pa Rubika celu (mlf)
 2008 Par dzimteniti (mlf)
 2006 Teodors (mlf)

CONTACT

Laila Pakalnina
 Hargla Company
 +371 29235618
 laila.pakalnina@inbox.lv

SARA STÄUBLE

WHAT SHOULD YOU BECOME, WHEN YOU'RE ALREADY GROWN UP?

SWITZERLAND | 2016 | 11' | NO DIALOGUE

WAS SOLL MAN NOCH WERDEN, WENN MAN SCHON GROSS IST?

WORLD PREMIERE

**PHOTOGRAPHY**

Antonia Meile

SOUND

Nicolas Nagy

EDITING

Corina Schwingruber Ilić

PRODUCTION

Sara Stäuble

FILMOGRAPHY

- 2016 What Should You Become, When You're Already Grown Up? (sf)
- 2012 Rimini (sf)
- 2011 Im 3. Stock links (sf)

Que devenir lorsqu'on est déjà grand? En sept tableaux surréalistes, Sara Stäuble tente de répondre à cette question, en convoquant un escargot, une échelle, un aquarium, une table sans invités et un plafond trop haut. Elle compose des images absurdes et drôles pour incarner le sentiment du devenir adulte, et pour dire les points morts et les passages à vide qui l'accompagnent. En décontextualisant les objets, ou en les libérant de leur fonction première, Sara Stäuble s'inscrit dans une tradition surréaliste, et rappelle autant les tableaux de René Magritte que le cinéma de René Clair ou Luis Buñuel. En creux de cette enquête de terrain, le film thématise les difficultés du processus créatif, ses blocages et échecs aussi frustrants qu'essentiels dans son avancée. Mais plus que de les thématiser, il trouve en eux le moyen de les dépasser: car si le plafond est inatteignable physiquement, il reste l'imagination pour le briser.

Was soll man noch werden, wenn man schon gross ist? Diese Frage versucht Sara Stäuble in sieben surrealistischen Gemälden mithilfe einer Schnecke, einer Leiter, eines Aquariums, eines Tisches ohne Gäste und einer zu hohen Decke zu beantworten. Sie komponiert absurde und komische Bilder, um zu zeigen, wie es sich anfühlt, erwachsen zu werden, und um den toten Punkten und leeren Passagen, die damit einhergehen, Ausdruck zu verleihen. Indem sie Gegenstände aus ihrem Kontext reisst oder sie von ihrem eigentlichen Zweck befreit, reiht sich Sara Stäuble in eine surrealistische Tradition ein und erinnert ebenso an die Gemälde von René Magritte wie an das Kino von René Clair oder Luis Buñuel. Mit dieser Feldstudie thematisiert der Film die Schwierigkeiten des kreativen Prozesses, seine Blockaden und Niederlagen, die ebenso frustrierend wie wesentlich für seinen Fortschritt sind. Darüber hinaus findet er in ihnen jedoch auch die Mittel, sie zu überwinden: denn wenn die Decke physisch unerreichbar ist, kann man sie immer noch mit der Vorstellungskraft durchbrechen.

What should you become, when you're already grown up? Sara Stäuble attempts to answer this question in seven surrealist paintings using a snail, a ladder, an aquarium, a table without guests and a ceiling that is too high. She composes absurd and funny images in order to embody the feeling of becoming an adult, and to express the standstills and rough patches that accompany it. By decontextualizing the objects, or by freeing them from their first functions, Sara Stäuble joins a surrealist tradition, as reminiscent of the paintings of René Clair or Luis Buñuel. In counter-relief to this field survey, the film explores the difficulties of the creative process, its blocks and failures as frustrating as they are essential to its progress. But more than examining them, it finds in them the means to go further: for if the ceiling cannot be physically reached, the imagination can still break through it.

CONTACT

Sara Stäuble
+41 796411134
mail@sarastaeuble.ch

MOURAD MOUSSA



JAY ROSENBLATT

WHEN YOU AWAKE

UNITED STATES | 2016 | 11' | ENGLISH
WORLD PREMIERE

Sigmund Freud disait: «L'esprit est comme un iceberg, on n'en voit que le sommet». En effet. Le problème réside en ce qui est caché sous la surface et ce qui ne peut être perçu par l'œil ou dit avec des mots. Un homme et une femme sous hypnose découvrent les différents niveaux de la perception et de la réalité. Des images et des souvenirs d'époques oubliés refont surface. Comme dans un roman de gare des années 1920, nous plongeons dans des paysages inexplorés de l'esprit. Des désirs que l'on croyait disparus ou effacés reviennent hanter le corps. La libre association d'images et de souvenirs qui se court-circuitent fait naître un niveau de perception totalement nouveau. Un voyage drôle et troublant dans les secrets du subconscient. Science-fiction de l'esprit. Une nouvelle perle du réalisateur adepte de 'found footage' Jay Rosenblatt, qui plonge le spectateur dans les profondeurs de l'inconscient. Une aventure fascinante et érotique de l'esprit qui remettra en cause les idées préconçues et redéfinira le sens même de la psychanalyse.

Wie Sigmund Freud sagte, ist der «Geist wie ein Eisberg, man sieht nur den oberen Teil». So ist es. Das Problem ist der Teil, der unter der Oberfläche liegt und sich mit den Augen nicht erfassen und mit Wörtern nicht beschreiben lässt. Ein Mann und eine Frau werden hypnotisiert und durchleben die verschiedenen Stadien von Wahrnehmung und Realität. Längst vergessene Bilder und Erinnerungen tauchen wieder auf. Wie in einem Groschenheft aus den 1920er-Jahren tauchen wir anhand der Hypnose in die unerforschten Gebiete des Geistes ein. Begehren, das wir verschwunden glaubten, kommt zurück und verfolgt den Körper. Freie Verknüpfungen von Bildern und Erinnerungen schliessen sich kurz zu einer gänzlich neuen Dimension der Wahrnehmung. Ein lustiger und aufrüttelnder Trip in das Niemandsland des Unterbewusstseins. Science Fiction frisch aus den Tiefen des Geistes. Ein weiteres Schmuckstück des 'found footage' Regisseurs Jay Rosenblatt, das den Zuschauer in die unbekanntes Abgründe des Unterbewusstseins stürzt. Ein faszinierendes, erotisches Abenteuer des Geistes, das Vorurteile einer harten Prüfung unterzieht und die Bedeutung der Psychoanalyse in einem neuen Licht betrachtet.

Sigmund Freud used to say, "The mind is like an iceberg, you only see the top of it". Indeed. The problem is what lies beneath the surface and that cannot be perceived neither by the eye nor told by words. A man and a woman are hypnotised and thus experience the different stages of perception and reality. Images and memories from the forgotten times resurface. Like in a pulp fiction novel from the twenties, through hypnosis, we glide into the unexplored landscapes of the mind. Desires thought gone or forgotten come back to haunt the body. Free association between images and remembrances short circuit into a completely new dimension of perception. A funny and unsettling trip into the realms of the netherworld of the subconscious. Science fiction of the mind. Another found footage gem from director Jay Rosenblatt, that plunges the viewer into the unseen depths of the unconscious. A mesmerizing and erotic adventure of the mind that will challenge preconceived notions and redefine the meaning of analysis itself.

EDITING

Jay Rosenblatt

PRODUCTION

Jay Rosenblatt
(Jay Rosenblatt Films)

FILMOGRAPHY

- 2016 When You Awake (sf)
- 2015 A Long Way from Home (sf)
- 2014 The Claustrium (sf)
- 2012 Inquire Within (sf)
- 2011 The D Train (sf)
- 2009 The Darkness of Day (sf)
- 2008 Beginning Filmmaking (sf)
- 2007 I Just Wanted to Be Somebody (sf)
- 2006 Afraid So (sf)
- 2005 Phantom Limb (sf)
- 2003 I Used to Be a Filmmaker (sf)
- 2002 Prayer (sf)
- 2000 King of the Jews (sf)
- 1998 Human Remains (sf)
- 1994 The Smell of Burning Ants (sf)
- 1990 Short of Breath (sf)

CONTACT

Jay Rosenblatt
Jay Rosenblatt Films
+1 4156418220
jayr@jayrosenblattfilms.com
www.jayrosenblattfilms.com



SEÑOR BANISTA

REGARD NEUF

**UNE SÉLECTION DE PREMIERS LONGS
MÉTRAGES, PRIVILÉGIANT LA DÉCOUVERTE
DE NOUVEAUX TALENTS.**

**EINE AUSWAHL VON ERSTEN LANGFILMEN,
DIE DER ENTDECKUNG NEUER TALENTE
GEWIDMET IST.**

**A SELECTION OF FIRST FEATURE-LENGTH FILMS
PERMITTING TO DISCOVER NEW TALENTS.**

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

NINA DE VROOME

A SEA CHANGE

BELGIUM | 2016 | 64' | DUTCH

EEN IDEE VAN DE ZEE

WORLD PREMIERE

**SCREENPLAY**

Nina de Vroome

PHOTOGRAPHY

Nina de Vroome

SOUND

Sabrina Calmels, Rémi Gerard

EDITINGSebastien Demeffe,
Nina de Vroome**PRODUCTION**Lotte Van Craeynest, Marly Sieber
(Sieber)**FILMOGRAPHY**

2016 A Sea Change
 2015 Een Dag Werk (sf)
 2015 Until Your Heart Is Mad (sf)
 2013 Golven/Waves (mlf)
 2011 Voortaanvluchtig (mlf)
 2010 Mirroir (sf)
 2010 Paradijs (sf)

Lors de sa création au début du XX^e siècle, l'école maritime IBIS avait pour vocation d'accueillir les orphelins qui avaient perdu leur père en mer, leur offrir un foyer et une formation maritime. Aujourd'hui, c'est un internat où vivent une centaine de garçons âgés de 6 à 16 ans qui y apprennent les réalités bien modernes du métier de marin-pêcheur. Dans *A Sea Change*, bien que la mer semble avoir été «maîtrisée» et pillée à grand renfort de technologies, la vie de ces gamins nous est contée avec un charme suranné. Leurs jeux de lampes de poches dans l'obscurité des dortoirs silencieux, les chorégraphies aquatiques surgissant en pleine mer et les costumes amidonnés des mouses, nous renvoient à d'autres temps avec nostalgie. Parfois le film lui-même, derrière ses allures très contemporaines d'imagier de la mer emplis de trouvailles formelles, joue avec les aspects classiques et néanmoins datés du documentaire. Plongés dans le quotidien des enfants, dont l'avenir est tracé sur des cartes maritimes numériques et pisté au sonar, nous renouons alors avec l'imaginaire que porte cette immense inquiétante entre ses eaux.

Zum Zeitpunkt ihrer Gründung Anfang des 20. Jahrhunderts hatte die Seefahrtsschule IBIS den Auftrag, Waisen aufzunehmen, die ihren Vater auf See verloren hatten, und ihnen ein Zuhause und eine Ausbildung in der Seefahrt zu bieten. Heute ist die Schule ein Internat, in dem knapp hundert Jungen zwischen 6 und 16 Jahren leben, die hier die sehr moderne Wirklichkeit des Berufs des Fischers kennenlernen.

Wir scheinen die See ‚im Griff‘ zu haben und plündern sie mit Unterstützung eines massiven Technologieaufgebots, und doch wird uns in *A Sea Change* vom Leben dieser Jungen mit einem fast antiquierten Charme erzählt. Ihr Spiel mit den Taschenlampen in der Dunkelheit und die Stille der Schlafsäle, die aquatischen Choreografien mitten auf dem Wasser und die gestärkten Anzüge der Bootsjungen wecken die Sehnsucht nach anderen Zeiten. Manchmal ist es auch der Film selbst, der hinter seiner Fassade des modernen, von formalen Fundstücken gefüllten Meeresbilderbuchs mit den klassischen und leicht verjäherten Aspekten des Dokumentarfilms spielt. Bei unserem Eintauchen in den Alltag dieser Kinder, deren Zukunft auf digitalen Seekarten vorgezeichnet ist und vom Sonar verfolgt wird, knüpfen wir an eine Phantasiewelt an, die diese beunruhigende Weite in ihren Gewässern birgt.

At its creation at the beginning of the 20th century, the role of the IBIS maritime school was to take in orphans who had lost their fathers at sea, offering them a home and nautical training. Today, it's a boarding school home to around a hundred boys aged 6 to 16, who learn the very modern realities of the fisherman's trade.

In *A Sea Change*, although the sea seems to have been "mastered" and plundered with everything that technology has to offer, the life of these boys is told to us with old-fashioned charm. Their games with torches in the darkness of silent dormitories, the aquatic choreographies suddenly appearing at sea and the starched costumes of the young sea cadets send us back to other times with nostalgia. At times, the film itself, behind its very contemporary appearances of images of the sea filled with formal findings, plays with the traditional and now dated aspects of the documentary form. Immersed in the day-to-day life of the children, whose future is traced out on digital nautical charts and tracked via sonar, we thus revive the imagination this troubling enormity holds beneath its waves.

CONTACT

Lotte Van Craeynest
 +32 472636072
 lottevanraeynest@gmail.com

MADELINE ROBERT



ALBERTO GEMMI, MIRCO MARMIROLI

ALL CONFESSION OEUVRE

ITALY | 2016 | 67' | ITALIAN, ENGLISH

OGNI OPERA DI CONFESSIONE

WORLD PREMIERE

De la fenêtre de cet appartement, c'est principalement les vestiges de la société Officine Meccaniche Reggiane que l'on observe, un empire de l'industrie ferroviaire européenne, aujourd'hui en ruine. Mais en cartographiant ce territoire, étendu entre l'autoroute Milan-Bologne et les voies de chemins de fer de Reggio d'Émilie, c'est moins une nostalgie post-industrielle que la vie qui a réussi à se frayer un chemin dans cet endroit que les réalisateurs ont captée. Peu à peu se dessine un environnement qui nous semble familier car composé d'éléments communs à ces non-lieux, entre friche industrielle et zone résidentielle avec ses carrefours et passages. Le film construit alors un espace neutre, impersonnel où chacun semble avoir la liberté d'exister comme il l'entend, tant il peut s'appropriier les lieux.

Filmer sous forme de tableaux transforme alors le travail d'observation minutieux en révélation de ce que l'on ne voit pas. Entre les plans du film existe tout ce qui n'est pas montré, et le montage laisse entre-apercevoir un système géographique, social et temporel d'une complexité allant bien au-delà de cet espace local.

Aus dem Fenster dieser Wohnung fällt der Blick hauptsächlich auf die Ruinen des einst blühenden Eisenbahnunternehmens Officine Meccaniche Reggiane, das heute in Schutt und Asche liegt. Aber bei der Kartierung dieses Geländes zwischen der Autobahn Mailand-Bologna und den Bahnstrecken von Reggio Emilia fangen die Regisseure nicht etwa eine postindustrielle Nostalgie, sondern vielmehr das Leben ein, das sich hier einen Weg gebahnt hat. Nach und nach zeichnet sich eine Umgebung ab, die uns mit ihren für diese Nicht-Orte – halb Industriebranche, halb Wohngebiet, mit Kreuzungen und Durchgängen – bezeichnenden Elementen vertraut vorkommt. Der Film lässt einen neutralen, unpersönlichen Raum entstehen, wo jeder die Freiheit zu haben scheint, nach seiner Façon zu existieren, sofern er sich den Ort zu eigen machen kann.

In Form von Tableaus zu filmen, bewirkt eine Umwandlung der feinsäuberlichen Beobachtung in eine Offenbarung, von dem was man nicht sieht. Zwischen den Einstellungen existiert alles, was nicht gezeigt wird, und der Schnitt lässt ein geografisches, soziales und zeitliches System erahnen, dessen Komplexität weit über diese lokale Ebene hinausreicht.

From the window of this apartment, we observe principally the vestiges of the Officine Meccaniche Reggiane company, a European rail industry empire, today ruined. But in mapping this territory, stretching between the Milan-Bologna motorway and the Reggio d'Émilie railway lines, the directors have not captured the post-industrial nostalgia, but rather the life that has successfully found its way into this place. An environment is gradually sketched out, seeming familiar to us as it consists of elements shared by these non-places, between industrial wasteland and residential area, with its crossroads and passages. The film then constructs a neutral impersonal space in which everyone appears to have the freedom to exist as they wish, as long as they can make the site their own.

Filming in the form of tableaux thus transforms the work of meticulous observation into a discovery of what we do not see. Between the film's shots lies everything that is not shown, while the editing allows a glimpse into a geographical, social and temporal system whose complexity goes way beyond this local space.

SCREENPLAY

Alberto Gemmi, Mirco Marmiroli

PHOTOGRAPHY

Alberto Gemmi, Mirco Marmiroli

SOUND

Simonluca Laitempergher

EDITING

Francesco Pastore

PRODUCTION

Stefano Bertini (ARCI Reggio Emilia)

FILMOGRAPHY

Alberto Gemmi

- 2016 All Confession Oeuvre
- 2014 Sinai – Un autre pas sur la terre (sf)
- 2013 Made in Heaven (sf)
- 2012 Go Burning Atacama Go (sf)
- 2010 Stuck Within (sf)

Mirco Marmiroli

- 2016 All Confession Oeuvre
- 2014 Ma siamo andati avanti
- 2013 Prosepekt Lenina (mlf)

CONTACT

Alberto Gemmi
+39 3391688429
info@ognioperadiconfessione.com
www.ognioperadiconfessione.com

ALI HAMMOUD

ASPHALT

LEBANON, QATAR | 2016 | 69' | ARABIC

WORLD PREMIERE

PHOTOGRAPHY

Fadi Yeni Turk

SOUND

Raed Younan

EDITING

Ali Hammoud, Raed Zeno

MUSIC

Neil Cross

PRODUCTION

Abir Hashem (Solo Films)

FILMOGRAPHY

2016 Asphalt

2009 About Those Who Have Gone (sf)

Derar Nseir et Mohamad Mehani sont deux chauffeurs routiers habitués à traverser frontières, villes et villages. Derar est libanais, Mohamad égyptien. Pour amener ses marchandises à destination, Derar parcourt la Syrie et la Jordanie. D'Égypte, Mohamad conduit jusqu'à la frontière soudanaise pour livrer des produits de première nécessité. Mais depuis la guerre en Syrie, les affrontements et les soulèvements dans le monde arabe, travailler est de plus en plus difficile. Les deux hommes ont un point commun : ils gagnent leur vie sur les routes du monde arabe, dans un contexte géopolitique en perpétuel changement. Examinant d'une part le lien étroit et subtil entre l'homme et la machine, et offrant également une réflexion poussée sur la vie sur les routes, le film porte un regard crucial sur ces terres en mutation et sur ce ruban d'asphalte qui les relie. *Asphalt* est un road movie unique ; la chronique journalière d'un monde où le plus dur des combats est celui qui permet de payer les factures. Un documentaire existentiel autant qu'une analyse politique sur le devenir des printemps arabes.

Derar Nseir und Mohamed Mehani sind zwei Lkw-Fahrer, die täglich über Grenzen und durch Städte fahren. Derar ist Libanese, Mohamed Ägypter. Derar fährt Waren durch Syrien und Jordanien in andere Länder. Mohamed fährt Gebrauchsartikel von Ägypten an die sudanesishe Grenze. Der Krieg in Syrien und die Kämpfe und Aufstände in den arabischen Ländern erschweren ihnen die Arbeit zunehmend. Eines haben sie aber gemeinsam: Sie verdienen ihren Lebensunterhalt auf einer Strasse, die sich über unzählige Kilometer durch die arabische Welt zieht. *Asphalt* ist eine subtile, hautnahe Untersuchung der Beziehung zwischen Mensch und Maschine und eine intime Betrachtung eines Lebens, das sich hauptsächlich hinter dem Lenkrad abspielt. Der Film nimmt sich des Asphaltstreifens an, der diese wechselnden Landschaften zusammenhält. *Asphalt* ist ein einzigartiger Road-Movie und die Chronik der Herausforderung, weiter den Job zu machen, der die Rechnungen bezahlt. Ein existenzieller Dokumentarfilm und ein politischer Kommentar über das, was aus den Bewegungen des Arabischen Frühlings geworden ist.

Derar Nseir and Mohamad Mehani are two truckers used to crossing borders, small towns and cities. Derar is Lebanese, Mohamad Egyptian. Derar transports goods across Syria, Jordan and all the way to other countries. Mohamad drives from Egypt to the Sudanese border delivering necessities. The Syrian war and the fighting and uprisings in the Arab world make it more and more difficult for them to work. Yet the two men have one thing in common: making a living in an ever-changing scenery on a road that stretches miles across the Arab world. *Asphalt* examines closely the subtle but strong relationship between man and machine, while providing an intimate reflection on a life lived mostly behind the wheel. Crucially, the film also takes an intimate look at the ever-changing scenery and the asphalt strip that keeps it together. *Asphalt* is a unique road movie as well as the daily chronicle of a world where the most difficult fight is to keep on hanging on to the job that pays your bills. An existential documentary and a political commentary on what happened to the Arab springs.

**CONTACT**

Abir Hashem
Solo Films
+961 3075870
abir@solofilms.net
www.solofilms.net

GIONA A. NAZZARO



MARIE-EVE DE GRAVE

BELLE DE NUIT – GRISÉLIDIS RÉAL, SELF PORTRAITS

BELGIUM | 2016 | 74' | FRENCH

BELLE DE NUIT – GRISÉLIDIS RÉAL, AUTO PORTRAITS

WORLD PREMIERE

Entre la Suisse où éclôt et s'achève un parcours de vie insolite, une maison de prostitution et la prison à Munich, la lutte militante à Paris ou la vie à Alexandrie, s'esquisse le portrait de Grisélidis Réal, figure incontournable de l'histoire genevoise récente. S'affirmant au cours des années 1970 comme l'une des meneuses de la « Révolution des prostituées » à Paris pour défendre la perspective de la prostitution comme choix, elle renchérit sur ce positionnement dans ses écrits: « La prostitution est un acte révolutionnaire » (GR). Une science et un humanisme surtout, pour une femme passionnée et libre, profondément féministe de façon aussi personnelle qu'individuelle. Bâti sur de très riches archives, un récit au souffle romanesque, porté par un montage remarquable et par la fureur de vivre d'une héroïne contemporaine: « Que celui qui n'a pas véritablement aimé jette ce livre à la poubelle. Il y sera plus au chaud et au tendre dans les ordures que dans ses mains » (GR).

Reste son épitaphe, manifeste du triomphe de la volonté: « Grisélidis Réal, Ecrivain – Peintre – Prostituée ».

Zwischen der Schweiz, wo ein ungewöhnlicher Lebensweg beginnt und endet, einem Freudenhaus und dem Gefängnis in München, dem Aktivismus in Paris oder dem Leben in Alexandria zeichnet sich das Porträt von Grisélidis Réal ab, eine wichtige Figur der jüngsten gener Geschichte. In den 1970er-Jahren machte sie in Paris als eine der Anführerinnen der « Revolution der Prostituierten » von sich reden, verteidigte die Perspektive der Prostitution als Entscheidung und untermauerte diese Position in ihren schriftlichen Werken: « Prostitution ist ein revolutionärer Akt » (GR). Für die leidenschaftliche und freie Frau, die den Feminismus auf eine sehr persönliche und individuelle Art und Weise lebte, war sie auch Wissenschaft und Humanismus. Eine auf ausgedehnten Archiven aufbauende Erzählung mit romanhafter Aura, getragen von einem bemerkenswerten Schnitt und der Lebenswut einer modernen Heldin: « Möge der, der noch nicht wirklich geliebt hat, dieses Buch auf den Müll schmeissen. Zwischen dem Kehricht wird es besser aufgehoben sein, als in seinen Händen » (GR). Bleibt ihre Grabinschrift als Manifest des Sieges des Willens: « Grisélidis Réal, Schriftstellerin – Malerin – Prostituierte ».

The portrait of Grisélidis Réal, a key figure in Geneva's recent history, is sketched out between Switzerland where an unusual life path bloomed and ended, a brothel and prison in Munich, the militant fight in Paris or life in Alexandria. Asserting herself in the 1970s as one of the leaders of the "Prostitutes' Revolution" in Paris in order to defend the perspective of prostitution as a choice, she expanded on this position in her writing: "Prostitution is a revolutionary act." (GR). A humanist science above all, for a passionate and free woman, profoundly feminist in an equally personal and individual manner. Built on very rich archives, an account with an epic breath, transported by remarkable editing and by a contemporary heroine's lust for life: "He who has never really loved should throw this book in the dustbin. The rubbish will be a warmer and softer place than his hands." (GR). Her epitaph embodies a manifesto for the triumph of will: "Grisélidis Réal, Writer – Painter – Prostitute."

SCREENPLAY
Marie-Eve de Grave

PHOTOGRAPHY
Sébastien Koeppel,
Jorge Piquer Rodriguez

SOUND
Ludovic Van Paschterbeke

EDITING
Simon Arazi

MUSIC
Pierre Avia

PRODUCTION
Françoise Hoste (On Move Productions)

FILMOGRAPHY
2016 Belle de Nuit – Grisélidis Réal, Self Portraits
2013 Grand Tour (sf)
2010 Opale Plage (sf)
2009 Roman Signer (sf)
2000 Waiting for Frank (sf)
1999 Peter Aert's Walk (sf)
1993 The Searchers (sf)

CONTACT
Thierry Detaille
CBA
+32 22272230
ventes.cbawip.sales@gmail.com
www.cbadoc.be

AMIR POHAN

FLUTTER ECHOES AND NOTES CONCERNING NATURE

INDONESIA | 2015 | 80' | INDONESIAN
INTERNATIONAL PREMIERE



PHOTOGRAPHY

Amir Pohan

SOUND

Tommy Fahrizal

EDITING

Amir Pohan

PRODUCTION

Amir Pohan, Myrna Paramita
Pohan (buttonijo)

FILMOGRAPHY

- 2015 Flutter Echoes and Notes
Concerning Nature
- 2014 Cleaning the Fish (sf)
- 2014 Ennui (sf)
- 2009 Dead Chicken in a Rice
Barn (sf)
- 2008 The Jak (sf)
- 2006 Hardline (sf)

Une immersion sensorielle, un voyage visuel dans le monde de la magie, des mythes et de la nature en Indonésie. Ladya accompagne l'équipe de tournage d'un documentaire en quête d'anciennes pyramides, explorant pour cela des contes racontés autour d'un royaume perdu, dissimulé au sud des côtes indonésiennes. Pendant son temps libre, elle enregistre les sons de la nature pour ses expériences sur les plantes. C'est presque sans le savoir qu'elle croise la route d'un groupe d'activistes écologistes dont la principale mission est de préparer, à l'abri d'un garage, de fausses grenades chargées de graines. Leur objectif : protester contre le bétonnage rampant qui sévit autour de Djakarta. Ils puisent leur inspiration dans le même livre que Ladya utilise pour ses expériences de botanique. Contemplatif, hypnotique, presque éthéré, ce film est une expérience transcendante, soutenue par le regard du réalisateur qui nous révèle peu à peu la réalité qui nous entoure. *Flutter Echoes and Notes Concerning Nature* est une aventure mêlant écologie et science-fiction qui plonge le spectateur dans un univers inédit.

Ein sinnlicher Tauchgang in die Welt der Magie, des Mythos und der Natur Indonesiens. Ladya arbeitet mit einem DokuteamDoku-Team, das alte Pyramiden sucht und übernatürlichen Geschichten über ein verlorenes, im Meer südlich von Indonesien verborgenes Königreich nachgeht. In ihrer Freizeit nimmt sie Naturgeräusche für ihre Pflanzenzuchtexperimente auf. Fast unbemerkt kreuzt sie die Wege einer Gruppe von Guerilla-Umweltschützern, die vor allem damit beschäftigt sind, in einer versteckten Garage falsche, mit Pflanzensamen gefüllte Granaten zu basteln. Die Gruppe protestiert damit vor allem gegen die zunehmende Betonierung in Jakarta. Ihre Inspiration dazu bezieht sie aus dem gleichen Buch, das Ladya für ihre botanischen Experimente nutzt. Der kontemplative, hypnotische und fast schwebende Film ist eine transzendente Erfahrung, verstärkt durch den Blick des Regisseurs, der die uns umgebende Realität Schicht um Schicht freilegt. *Flutter Echoes and Notes Concerning Nature* ist ein einzigartiges ökologische Science-Fiction-Abenteuer, das den Zuschauer in unbekannte Sphären führt.

A sensual immersive visual trip in the world of magic, myth and nature in Indonesia. Ladya is working with a documentary crew who is searching for ancient pyramids and investigates supernatural stories about a lost royal kingdom hidden in the southern sea of Indonesia. In her spare time, she captures nature sounds for her plant breeding experiments at home. Almost unbeknown to her, she starts crossing the path of a group of guerilla ecologists whose main job is to prepare in a hidden garage fake grenades filled with seeds. The main goal of the gang is to protest against the cement sprawl that Jakarta is becoming. They draw their inspiration from the same book that Ladya uses for her domestic botanic experiments. Contemplative and almost floating, hypnotic, the film is a transcendental experience fostered by the camera eye of the director that manages to reveal layer after layer the reality that surrounds us. *Flutter Echoes and Notes Concerning Nature* is a unique ecological science fiction adventure that allows the spectator to enter a never-seen realm.

CONTACT

Amir Pohan
buttonijo
+62 81319809943
amir@buttonijo.com
www.buttonijo.com

GIONA A. NAZZARO



Foreign Affairs est certes le premier film de Pasha Rafiy mais dans son travail de photographe on décèle déjà l'attention portée aux détails de l'environnement des personnalités dont il fait les portraits. Dans ce film, la précision du cadre et la construction minutieuse de chacun des plans, éclairent le vide environnant Jean Asselborn, le Ministre des affaires étrangères du Luxembourg. Que ce soit dans la solitude d'une chambre d'hôtel impersonnelle à l'autre bout du monde, dans la rigueur sécurisante du protocole d'accueil d'un diplomate européen ou dans la blancheur d'une salle à manger impeccable, Rafiy observe à distance et cherche à faire émerger des éclats de vie dans la froideur de l'agenda ultra-planifié du ministre le plus apprécié des luxembourgeois.

Plutôt que de s'attaquer au discours qui est la représentation classique du corps politique dans les médias, il nous donne accès à ce qui est caché habituellement et qui est donc souvent fantasmé. La parole est alors reléguée à l'arrière plan et le quotidien du ministre comme envers du décor révèle l'étrangeté de ses affaires, comme celles des mœurs diplomatiques.

Foreign Affairs mag Pasha Rafiy's erster Film sein, doch bereits seine fotografische Arbeit deutet die Wichtigkeit an, die Details in der Umgebung der von ihm porträtierten Persönlichkeiten für ihn haben. In diesem Film bringen die präzise gewählten Bildausschnitte und der haargenaue Aufbau jeder Einstellung Licht in die Leere, die den luxemburgischen Aussenminister Jean Asselborn umgibt. Sei es in der Einsamkeit eines unpersönlichen Hotelzimmers am anderen Ende der Welt, der Sicherheit des strengen Empfangsprotokolls eines europäischen Diplomaten oder einem makellos weissen Esszimmer, Rafiy beobachtet stets aus der Entfernung und wartet in der Unnahbarkeit der Agenda des beliebtesten luxemburgischen Ministers auf Zeichen von Leben. Worte als klassische Daseinsform der Politik in den Medien werden beiseitegelassen und es öffnet sich ein Zugang zu dem, was normalerweise verborgen wird und die Phantasie umso mehr beflügelt. Äusserungen werden zur Nebensache und der Alltag des Ministers offenbart als Kehrseite der Medaille die Eigentümlichkeit seiner Aufgaben und der in der Diplomatie herrschenden Sitten.

Foreign Affairs is admittedly Pasha Rafiy's first film but his work as a photographer has already revealed his attention to detail in the environment of the personalities whose portraits he takes. In this film, the precision of the framing and the meticulous construction of each shot illuminate the vacuum surrounding Jean Asselborn, Luxembourg's Minister of Foreign and European Affairs. Whether in the solitude of an impersonal hotel room at the other side of the world, in the safe rigour of the protocol for welcoming a European diplomat or in the whiteness of the Minister's impeccable dining room, Rafiy observes at a distance and seeks to bring out flashes of life in the coldness of the ultra-planned schedule of Luxembourg's most beloved minister. Rather than attacking the speech that is the traditional representation of the body politic in the media, he gives us access to what is habitually hidden and what is often fantasised. Words are thus relegated to the background and the Minister's daily life, as the other side of the setting, reveals the strangeness of his affairs, as well as of the morals of diplomacy.

PASHA RAFIY

FOREIGN AFFAIRS

LUXEMBOURG | 2016 | 75' | LUXEMBOURGISH,
GERMAN, ENGLISH, FRENCH
WORLD PREMIERE

PHOTOGRAPHY

Narayan Van Maele,
Jean-Louis Schuller,
Nikos Welter

SOUND

Rui Eduardo Gomes de Abreu,
Pasha Rafiy, Marc Thill,
Carlo Thoss

EDITING

Marc Recchia

PRODUCTION

Jean-Louis Schuller
(Les Films Fauves)

FILMOGRAPHY

2016 *Foreign Affairs*

CONTACT

Gilles Chaniel
Les Films Fauves
+33 644248531
gilles@lesfilmsfauves.com
www.lesfilmsfauves.com

HULDA ROS GUDNADÓTTIR

KEEP FROZEN

ICELAND | 2016 | 70' | ICELANDIC, POLISH
WORLD PREMIERE

PHOTOGRAPHY

Dennis Helm

SOUND

Huldar Freyr Arnarson

EDITING

Kristján Lodmfjörð

MUSIC

Joseph Marzolla, Prins Póló

PRODUCTION

Helga Rakel Rafnsdóttir
(Skarkali Productions)

FILMOGRAPHY

2016 *Keep Frozen*
2008 *The Corner Shop* (mlf)

CONTACT

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

Dans la nuit et le froid de l'hiver islandais, des ouvriers s'organisent autour d'un chalutier de retour de pêche en haute mer dont les cales sont pleines de poissons congelés. Il y a 20 000 boîtes de 25 kg à décharger en 48 h. Dans le frigo, il fait -35°C et sur le quai, la neige crisse sous les grosses chaussures de sécurité. Les gars qui font ce travail sont des durs. La moindre erreur, le moindre faux geste et c'est l'accident qui peut leur coûter la vie.

Dans *Keep Frozen*, ils deviennent des virtuoses. Les transpalettes se croisent dans une danse, les boîtes semblent incroyablement légères et virevoltent parmi les flocons. Les éclairages crus des lampadaires découpent la scène d'un véritable ballet où le décor, entre les hangars des docks et le chalutier, recouvert d'une douce couche de neige, tranche avec la dureté du travail. C'est le son qui nous renvoie au réel de leur statut. En off, leurs récits, désincarnés car jamais liés à un homme en particulier, évoquent leur vie au-delà de cette scène. En même temps, c'est ce traitement qui transforme ce groupe d'hommes en une véritable équipe qui fait corps, et qui donne la force de l'accomplissement.

In der kalten isländischen Nacht versammeln sich Arbeiter um einen Trawler, der mit Laderäumen voller gefrorenem Fisch in den Hafen zurückgekehrt ist. Innerhalb von 48 Stunden müssen 20 000 Pakete zu je 25 kg entladen werden. Im Kühlraum herrschen -35°C und draussen knirscht der Schnee unter den dicken Sicherheitsschuhen. Wer diese Arbeit macht, ist hart im Nehmen. Der kleinste Fehler, der geringste Fehltritt, und schon ist ein Unfall passiert, der das Leben kosten kann.

In *Keep Frozen* werden sie zu Virtuosen. Die Gabelstapler fahren fast tänzerisch aneinander vorbei und die Pakete wirken so leicht, als könnten sie mit den Schneeflocken abheben. Vom harten Licht der Laternen durchtrennte Szenen eines echten Balletts vor einer aus den Lagerschuppen und dem Trawler bestehenden Kulisse, überpudert von einer zarten Schneeschicht, bilden den Kontrast zu der harten Arbeit. Die Realität ihres Status wird uns durch den Ton in Erinnerung gerufen. Ihre körperlosen Stimmen, die nie einem bestimmten Mann zugeordnet werden können, erzählen aus dem Abseits von ihrem Leben jenseits dieser Szene. Gleichzeitig ist es aber genau diese Behandlung, die diese Gruppe Männer zu einem echten Team, einer Einheit macht, und der Leistung noch mehr Gewicht gibt.

In the night and cold of the Icelandic winter, workers are organised around a trawler returning from deep-sea fishing whose holds are full of frozen fish. There are 20,000 crates of 25 kg to unload in 48 hours. The temperature in the fridge is -35°C and, on the quays, the snow crunches under big safety boots. The guys doing this work are tough. The slightest error, the slightest wrong move, could be an accident that costs them their lives.

In *Keep Frozen*, they become virtuosos. The forklift trucks intersect as if in a dance, the crates seem incredibly light and float among the snowflakes. Here, the crude lamp lighting carves out the stage of a real ballet in which the setting, between the hangars of the docks and the fishing trawler, covered with a soft layer of snow, contrasts sharply with the harshness of the work. It is the sound that reminds us of their true status. In voiceover, their stories, disembodied as never linked to a particular man, evoke their lives beyond this scene. At the same time, it is this treatment that transforms this group of men into a real team, which is united, and which gives the strength of achievement.

MADELINE ROBERT



IVO ZEN

KING OF THE AIRS – NOTES ON A FRIENDSHIP

SWITZERLAND | 2016 | 78' | SWISS GERMAN, GERMAN

ZAUNKÖNIG – TAGEBUCH EINER FREUNDSCHAFT

WORLD PREMIERE

Coire, la vie provinciale, entre envie de liberté et profond désespoir. Le cinéaste parcourt un chemin à rebours sur les traces d'un ami disparu, artiste génial et fragile, incapable de vivre une vie normale. Basé sur un matériel assez extraordinaire (un journal intime, des témoignages, des images d'archives Super 8), le film est le portrait d'une génération, qui fait face à ses illusions perdues... Un peu comme les protagonistes de *The Big Chill* de Lawrence Kasdan, où de vieux militants de 68 se retrouvent à l'occasion des funérailles d'un copain de lutte. A l'époque, en 1983, le critique américain Roger Ebert écrivait en conclusion de sa recension: «*The Big Chill* est un splendide exercice technique: tous ses mouvements sont justes, tous ses mots sont justes et tous ses personnages ont tout juste: vêtements, expressions, peurs, désirs et ambitions. Mais il n'y a pas de conclusion et le film ne mène nulle part. Au début j'ai pensé que c'était une faiblesse du film, mais peut-être est-ce là son message». On pourrait en dire autant de *King of the Air*, dont le cœur secret est la disparition.

Chur, das Leben in der Provinz, zwischen Freiheitsdrang und tiefer Verzweiflung. Der Filmemacher verfolgt die Spuren eines verstorbenen Freundes und ebenso genialen wie zerbrechlichen Künstlers zurück, der unfähig war, ein normales Leben zu leben. Der auf aussergewöhnlichem Material (ein Tagebuch, Zeugenberichte, Super-8-Archivbilder...) beruhende Film ist das Porträt einer Generation, die ihren verlorenen Illusionen ins Auge blickt... Ein wenig wie in *The Big Chill* von Lawrence Kasdan, wo alte 68er-Aktivisten zur Trauerfeier eines Mitstreiters zusammenkommen. Der amerikanische Kritiker Roger Ebert schrieb 1983 als Schlussfolgerung seiner Rezension: «*The Big Chill* ist eine prachttvolle technische Stilübung: Er besteht nur aus den richtigen Bewegungen, nur aus den treffenden Worten. Die Figuren tragen stets die richtige Kleidung, verwenden die richtigen Ausdrücke, haben die richtigen Ängste, Begierden und Ambitionen. Doch es fehlt eine Schlussfolgerung und der Film führt nirgendwo hin. Anfangs dachte ich, dies sei eine Schwäche des Films – aber vielleicht ist gerade das seine Botschaft». Gleiches könnte man auch über *King of the Air* sagen, dessen geheimer Kern das Verschwinden ist.

Chur, a provincial life, between desire for freedom and deep despair. The filmmaker follows a path going over the traces of a deceased friend, a genial and fragile artist, incapable of living a normal life. Based on extraordinary material (a diary, testimonies, Super 8 archive images), the film is the portrait of a generation facing up to its lost illusions... A little like the protagonists of *The Big Chill* by Lawrence Kasdan, where the old militants of 68 gather at the funeral of a friend in arms. At the time, in 1983, the American critic Roger Ebert wrote in the conclusion of his review: "*The Big Chill* is a splendid technical exercise. It has all the right moves. It knows all the right words. Its characters have all the right clothes, expressions, fears, lusts and ambitions. But there's no payoff and it doesn't lead anywhere. I thought at first that was a weakness of the movie. There also is the possibility that it's the movie's message." We could say the same of *King of the Air*, whose secret heart is disappearance.

SCREENPLAY

Hercli Bundi, Ivo Zen

PHOTOGRAPHY

Ulrich Grossenbacher, Ivo Zen

SOUND

Daniel Hobi, Ivo Schläpfer

EDITING

Tania Stöcklin

MUSIC

Trixa Arnold, Ilja Komarov

PRODUCTION

Hercli Bundi (Mira Film)

CO-PRODUCTION

SRF, SRG SSR

FILMOGRAPHY

- 2016 King of the Airs – Notes on a Friendship
- 2015 Esser da chasa (sf)
- 2014 In' experientscha musicala (sf)
- 2010 Amateur Films – Amateur Filmmakers (sf)
- 2009 Maurus, Nadia, Flurina (mlf)
- 2004 Pizzet – Maybe the Last Year (mlf)
- 2001 Frédéric (sf)

CONTACT

Hercli Bundi
Mira Film
+41 439603684
bundi@mirafilm.ch
www.mirafilm.ch

MANTAS KVEDARAVICIUS

MARIUPOLIS

LITHUANIA, GERMANY, FRANCE, UKRAINE | 2016 | 96' | RUSSIAN,
UKRAINIAN, GREEK
EUROPEAN PREMIERE**SCREENPLAY**

Mantas Kvedaravicius

PHOTOGRAPHYVadym Ilkov,
Mantas Kvedaravicius,
Viacheslav Tsvetkov**SOUND**Andriy Nidzelskiy,
Arturas Pugaciauskas**EDITING**

Dounia Sichov

PRODUCTIONThanassis Karathanos (Twenty
Vision), Uljana Kim
(Uljana Kim Studio), Mantas
Kvedaravicius (Extimacy Film),
Anna Palenchuk (345 Films),
Nadia Turincev (Rouge
International)**FILMOGRAPHY**2016 Mariupolis
2011 Barzakh (mlf)

Fresque collective à la lisière de la guerre; la ville de Marioupol en Ukraine, résiste par les armes et par une féroce volonté de vivre. Aux événements de l'ordinaire s'entrelacent alors ici les gestes de guerre, tandis qu'on s'efforce, en toile de fond, de poursuivre les activités dans les aciéries et mines de charbon. «Le postulat de départ de ce projet est que l'esthétique et la politique sont intrinsèquement liées; toute décision ayant trait au langage cinématographique est une affirmation en soi. Toutefois, il considère également que l'observation cinématographique de longue haleine des menus détails du quotidien peut précisément révéler l'historicité complexe et les forces culturelles en place lors d'une transformation de régime politique». Mantas Kvedaravicius, dont les intérêts souvent s'articulent autour de la figure de l'absence, de la matérialité et du corps, livre le portrait poignant d'une cité sinistrée en temps de «trêve», à fleur de peau et dans toute son humanité.

Ein kollektives Zeitbild am Rande des Krieges: die ukrainische Stadt Mariupol leistet Widerstand mit Waffen und einem wilden Lebenswillen. Hier treffen Handlungen des Krieges auf die Ereignisse des Alltags, während man sich im Hintergrund darum bemüht, die Arbeit in den Stahlwerken und Kohlebergwerken fortzusetzen. «Dieses Projekt geht davon aus, dass Ästhetik und Politik untrennbar miteinander verbunden sind; jede Entscheidung in Bezug auf die filmische Sprache ist eine Selbstbehauptung. Es berücksichtigt jedoch auch, dass die langatmige filmische Beobachtung der kleinsten alltäglichen Details in der Lage ist, die komplexe Geschichtlichkeit und die bei der Umstellung auf ein anderes politisches Regime herrschenden kulturellen Kräfte zutage zu fördern.» Mantas Kvedaravicius, dessen Interesse häufig auf der Figur der Abwesenheit, der Materialität und des Körpers liegt, liefert das ergreifende Porträt einer düsteren Stadt in einer «Gefechtspause», extrem reizbar und in all ihrer Menschlichkeit.

A collective fresco on the fringes of war: the town of Marioupol in Ukraine is resisting through weapons and its ferocious will to live. Day-to-day events are intertwined here with deeds of war, whereas there are attempts, in the background, to continue the activity in the steel mills and coal mines. "[The] basic premise of the project is that aesthetics and politics are intrinsically intertwined; any choice within cinematic language is already a claim. Yet, it considers that long term cinematic observation of the minutiae of everyday life could precisely unravel the complex historicity and cultural forces at work in a transformation of the polity." Mantas Kvedaravicius, whose interests are often focused on the figures of absence, materiality and the body, paints a poignant portrait of a damaged town in times of "truce", up-close and in all of its humanity.

CONTACTNadia Turincev
Rouge International
+33 607751517
nadia@rouge-international.com



DENIS SHABAEV

NOT MY JOB

RUSSIA | 2015 | 70' | RUSSIAN, TAJIK

CHUZHAYA RABOTA

INTERNATIONAL PREMIERE

A l'instar de ses compatriotes, candidate-s en quête d'une vie meilleure, qui se succèdent pendant la séquence inaugurale de *Not My Job* devant un employé tatillon du service fédéral russe des migrations, Farrukh laisse derrière lui femme et enfant à Douchanbé pour rejoindre sa famille (son père, sa mère et ses deux frères cadets) qui vit dans un taudis exigu de Moscou. Pour ramener quelques roubles, le jeune Tadjik, fait de la récupération de métal, mais rêve de devenir un acteur célèbre. Parce qu'il a la gueule du rôle, il interprète, dans une fiction, un immigré injustement accusé du meurtre d'un homme... avant de «réellement» causer la mort d'un autre dans un accident de la route qui lui vaut un séjour en prison. La caméra emboîte littéralement le pas de ce personnage tragique essayant de tracer sa voie entre le respect dû à ses parents, traditionalistes et sceptiques, et la volonté de s'intégrer dans un univers où personne ne l'attend. Avec ce premier film, Denis Shabaev raconte une parabole cruelle, dont la forme sèche et elliptique nous captive, du premier au dernier plan.

Wie seine Landsleute, KandidatInnen auf der Suche nach einem besseren Leben, die sich während der Anfangssequenz von *Not My Job* vor einem pedantischen Mitarbeiter des russischen Amtes für Migration die Klinke in die Hand geben, lässt Farrukh Frau und Kind in Dushanbe zurück, um zu seiner Familie zurückzukehren (seinem Vater, seiner Mutter und seinen zwei jüngeren Brüdern), die in einem kleinen Elendsquartier von Moskau lebt. Um einige Rubel nach Hause zu bringen, sammelt der junge Tadschike Metall, während er davon träumt, ein berühmter Schauspieler zu werden. Weil er das richtige Gesicht für die Rolle hat, spielt er in einem Spielfilm einen Einwanderer, der zu Unrecht des Mordes an einem Mann beschuldigt wird... bevor er bei einem Autounfall *tatsächlich* den Tod eines Menschen verursacht und im Gefängnis landet. Die Kamera erfasst buchstäblich jeden Schritt dieser tragischen Person, die versucht, ihren Weg zu gehen, zwischen dem Respekt, den die traditionsbewussten und skeptischen Eltern verdienen, und dem Wunsch, sich in eine Welt zu integrieren, in der niemand auf sie wartet. Dieser erste Film von Denis Shabaev ist ein grausames Gleichnis, dessen trockene und elliptische Form uns von der ersten bis zur letzten Szene fesselt.

Like his compatriots, applicants in search of a better life, who follow each other during the inaugural sequence of *Not My Job* before a finicky employee of the Russian migration department, Farrukh is leaving his wife and child behind in Dushanbe to join his family (his father, his mother and his two younger brothers) who live in a cramped slum in Moscow. To bring home a few roubles, the young Tajik recycles metal, but dreams of becoming a famous actor. As he has the looks for the role, in a fictional film, he plays an immigrant falsely accused of a man's murder... before really causing the death of another man in a road accident that lands him a spell in prison. The camera literally follows the footsteps of this tragic character trying to find his way between the respect of his traditionalist parents and the will to integrate into a universe where no one is expecting him. With this first film, Denis Shabaev tells a cruel parable, whose dry and elliptical form captivates us from the first shot to the last.

SCREENPLAY
Denis Shabaev

PHOTOGRAPHY
Denis Shabaev

SOUND
Yuri Geddert

EDITING
Denis Shabaev

PRODUCTION
Marina Razbezhkina
(Marina Razbezhkina Studio)

FILMOGRAPHY
2015 *Not My Job*
2014 *Together* (mif)

EMMANUEL CHICON

CONTACT
Ksenia Gapchenko
+7 9191077841
gaptchenko@gmail.com

STEFAN MIHALACHI

ON THE PLATFORM

FRANCE | 2016 | 65' | FRENCH

SUR LE QUAI

WORLD PREMIERE



PHOTOGRAPHY
Stefan Mihalachi

SOUND
Mathieu Farnarier

EDITING
Agnès Brucker

PRODUCTION
Anne-Catherine Witt
(Macalube Films)

FILMOGRAPHY
2016 On the Platform

A la Borde, clinique psychiatrique, fondée par Jean Oury, mettant en œuvre les principes de la psychothérapie institutionnelle, les thérapies sont mises en place autour des gestes du quotidien et du vivre ensemble, dans la dynamique créée par la relation entre soignants et soignées. L'indistinction entre les malades et le personnel est alors une des caractéristiques de ce mouvement thérapeutique.

Dans ce portrait de Marie Dépussé, écrivain et psychanalyste, qui vit au fond du parc de cette clinique où elle a longtemps travaillé, cette indistinction est le motif de mise en scène. La parole qui circule entre Marie et ses anciens patients nous perd régulièrement, parfois précise et informative, parfois poétique et transcendante : est-elle toujours leur thérapeute ? Est-elle leur amie ? Sont-ils toujours en institution ? Avons-nous vraiment besoin de le savoir ?

Marie est sur le fil : femme sans âge, aux désirs insaisissables, à l'univers indéfinissable. Et dans l'objectif de Stefan Mihalachi, l'image en clair-obscur la rend magnétique et le cadre flottant, fantomatique. Elle est sur le quai, pas encore tout à fait prête au départ, mais déjà nous échappe.

In der von Jean Oury gegründeten psychiatrischen Klinik La Borde, wo die Prinzipien der institutionellen Psychotherapie angewandt werden, sind die Therapien in die Gesten des Alltags und des Zusammenlebens, in die aus der Beziehung zwischen Pflegekräften und Pflegeempfängern entstehende Dynamik, eingebettet. Die Nichtunterscheidung von Kranken und Personal ist eines der Merkmale dieser Therapierichtung.

Für das Porträt der Schriftstellerin und Psychoanalytikerin Marie Dépussé, die am Rande des Parks der Klinik, in der sie lange gearbeitet hat, lebt, ist diese Nichtunterscheidung das Motiv der Inszenierung. Bei dem verbalen Austausch zwischen Marie und ihren ehemaligen Patienten – mal genau und informativ, mal poetisch und transzendent – verlieren wir oft den Faden: Ist sie noch immer ihre Therapeutin? Ist sie Freundin? Sind sie noch immer in einer Einrichtung? Müssten wir das wirklich wissen?

Marie wandelt auf Messers Schneide: alterslos, mit nicht greifbaren Begierden und undefinierbarer Welt. Im Objektiv von Stefan Mihalachi wirkt sie in den im Halbdunkel schwebenden Bildausschnitten magnetisch, geisterhaft. Schon auf dem Quai stehend, aber noch nicht zum Einsteigen bereit, entgleitet sie uns.

At the La Borde psychiatric clinic, founded by Jean Oury, implementing the principles of institutional psychotherapy, the therapy is established around everyday gestures and living together, in the dynamic created by the relationship between the carers and the cared-for. The lack of distinction between the patients and the personnel is therefore one of the characteristics of this therapeutic movement.

In this portrait of Marie Dépussé, writer and psychoanalyst, who lives at the end of the grounds of this clinic where she has long worked, this lack of distinction is the motif of the staging. The conversation that flows between Marie and her former patients regularly loses us, at times it is precise and informative, at times poetic and transcendent: is she still their therapist? Is she their friend? Are they still in an institution? Do we really need to know?

Marie is on a knife edge: an ageless woman, with imperceptible desires, in an undefinable universe. And in Stefan Mihalachi's lens, the chiaroscuro image renders her magnetic and makes the floating frame ghostly. She is on the platform, not quite ready to leave, but already escaping us.

CONTACT
Anne-Catherine Witt
Macalube Films
+33 143142350
macalubefilms@gmail.com

MADELINE ROBERT



STEFAN EBERLEIN, MANUEL FENN

PARCHIM INTERNATIONAL

GERMANY | 2015 | 92' | GERMAN, ENGLISH, CHINESE
INTERNATIONAL PREMIERE

A Parchim, au nord de l'Allemagne, un ancien aéroport militaire suscite l'intérêt d'un investisseur chinois. M. Pang a les idées larges: il imagine un aéroport d'importance internationale avec des centres commerciaux, des hôtels, des parcs de loisirs, des milliers d'emplois, des millions de clients et de gros bénéfices. Mais pendant qu'il court, à travers le monde, les meetings pour convaincre les représentants politiques et de potentiels investisseurs, le terrain continue de faire le bonheur des lièvres sauvages.

Parchim International amorce le choc des cultures uniquement pour le questionner. À l'heure de la globalisation, le film ne joue pas tant sur des différences culturelles que sur un clash entre deux mondes: celui des affaires et celui du corps social. Entre les deux, le langage, verbal et corporel, n'est pas le même, et les promesses de croissance ne semblent pas vraiment intéresser les habitants locaux. L'absurdité des situations est révélée par une observation amusée. Sans avoir l'air d'y toucher, cette comédie documentaire livre un commentaire acerbe sur le néo-libéralisme global.

Im norddeutschen Parchim weckt ein alter Militärflughafen das Interesse eines chinesischen Investors. An Ideen mangelt es Herrn Pang nicht: Er träumt von einem international bedeutenden Flughafen mit Einkaufszentren, Hotels, Freizeitparks, Tausenden Angestellten, Millionen von Kunden und satten Gewinnen. Aber während er von Meeting zu Meeting um die Welt reist, um politische Vertreter und potenzielle Investoren zu überzeugen, freuen sich vor allem die Hasen über das ungenutzte Gebiet.

Mit dem einzigen Zweck, ihn in Frage zu stellen, setzt *Parchim International* den Zusammenprall der Kulturen in Gang. Im Zeitalter der Globalisierung spielt der Film weniger mit kulturellen Unterschieden als mit dem Aufeinanderprallen von zwei Welten: der Geschäftswelt und der Gesellschaft. Sowohl die verbale als auch die Körpersprache ist in ihnen nicht dieselbe, und die Versprechen von Wachstum scheinen die örtlichen Bevölkerung nicht wirklich zu interessieren. Durch eine amüsante Beobachtung wird die Absurdität der Situationen offenbart. Scheinbar ohne das Thema direkt zu berühren, geht diese dokumentarische Komödie hart mit dem globalen Neoliberalismus ins Gericht.

In Parchim, in northern Germany, a former military airport attracts the interest of a Chinese investor. Mr Pang has big ideas: he imagines an airport of international significance with shopping centres, hotels, leisure parks, thousands of jobs, millions of customers and big profits. But while he holds meetings around the world to convince political representatives and potential investors, the land continues to be a delight to wild hares.

Parchim International baits the culture shock only in order to question it. In a time of globalisation, the film does not play so much on cultural differences as on the clash between two worlds: that of business and that of the social fabric. Between the two, the verbal and body language is not the same, and the promises of growth do not really seem to interest the local inhabitants. The absurdity of the situation is revealed through amused observation. Without seeming to even touch on it, this documentary comedy delivers an acerbic commentary on global neo-liberalism.

PHOTOGRAPHY
Manuel Fenn

SOUND
Urs Krüger, Immo Trümpelmann

EDITING
Antonia Fenn

MUSIC
Eckart Gadow

PRODUCTION
Kathrin Lemme
(Lemme Film GmbH)

FILMOGRAPHY
Stefan Eberlein
2015 *Parchim International*
2011 *Angry Citizens* (mlf)
2010 *Off to Tajikistan* (sf)
2009 *Hippy, Diplomat and Master of the Art of Living* (sf)
2007 *Mein Krieg im Frieden* (mlf)

Manuel Fenn
2015 *Parchim International*
2014 *Countdown Afghanistan* (mlf)
2013 *The Summerclub – Friends Forever* (sf)
2010 *Adrian's Dream*
2007 *Mein Krieg im Frieden* (mlf)
2004 *Lisandro Wants to Work* (mlf)

CONTACT
Elina Kewitz
NEW DOCS
+49 22116819743
elina.kewitz@newdocs.de

SHUCHANG XIE

PER SONG

GERMANY, CHINA | 2016 | 73' | CHINESE

DONGWU YUAN

WORLD PREMIERE

**SCREENPLAY**
Shuchang Xie**PHOTOGRAPHY**
Shuchang Xie**SOUND**
Made Indrayana**EDITING**
Shuchang Xie**PRODUCTION**
Shuchang Xie
(shuwassermannfilm)**FILMOGRAPHY**
2016 Per Song

Avec ses 37 millions d'habitants, Chongqing est l'une des plus grandes agglomérations au monde. C'est ici que vivent Sloth, Shrek, Yoyo, Shark et Pomeranian. Les cinq amis se préparent pour la nuit qui approche. En fond, la radio diffuse de la pop occidentale et des tubes chinois. Ils fument, boivent et parlent d'amour, de sexe et de leurs histoires passées, de leurs rêves et de leurs blessures.

Dans un noir et blanc classique, et construit sur une suite de rencontres et de conversations, *Per Song* s'inscrit dans l'héritage de la Nouvelle Vague, et rappelle le cinéma de Hou Hsiao-hsien. Mais les rencontres, plutôt que de le combler, semblent un peu plus creuser le sentiment de solitude. En dialogue permanent avec la ville, les personnages, confinés à des espaces clos, derrière les vitres des voitures ou des appartements, sont isolés. Dans l'observation à distance de l'horizon fascinant d'une mégapole moderne sortie de nulle part, la ville est une surface sur laquelle projeter ses désirs impossibles à combler. L'image dessine une dynamique spatiale de la solitude et offre un regard mélancolique sur le devenir adulte et le désir d'amour.

Mit 37 Millionen Einwohner ist Chongqing eines der größten Ballungsgebiete der Welt. Hier sind Sloth, Shrek, Yoyo, Shark und Pomeranian zu Hause. Die fünf Freunde bereiten sich auf die bevorstehende Nacht vor. Im Hintergrund spielt das Radio westlichen Pop und chinesische Hits. Sie rauchen, trinken, sprechen über Liebe, Sex und vergangene Geschichten, ihre Träume und ihre Wunden.

In smartem Schwarz-Weiss und mit einer Abfolge von Begegnungen und Gesprächen reiht sich *Per Song* in das Erbe der Nouvelle Vague ein und erinnert an das Kino von Hou Hsiao-hsien. Doch statt das Gefühl der Einsamkeit auszugleichen, scheinen diese Begegnungen es noch zu verstärken. In einem ständigen Dialog mit der Stadt sind die Menschen isoliert, in geschlossenen Räumen, hinter den Fenstern der Autos oder der Wohnungen. Indem der faszinierende Horizont einer modernen Megacity, die aus dem Nichts entstanden ist, aus der Ferne beobachtet wird, wird die Stadt zu einer Projektionsfläche für nicht erfüllbare Sehnsüchte. Das Bild zeichnet eine räumliche Dynamik der Einsamkeit und bietet ein melancholischer Blick auf das Erwachsenwerden und das Verlangen nach Liebe.

With its 37 million inhabitants, Chongqing is one of the largest agglomerations in the world. This is where Sloth, Shrek, Yoyo, Shark and Pomeranian live. The five friends are getting ready for the coming night. In the background, the radio plays Western pop and Chinese hits. They smoke, drink and talk about love, sex and their past relationships, their dreams and their wounds.

In sophisticated black and white, built on a series of encounters and conversations, *Per Song* follows in the footsteps of the Nouvelle Vague, and is reminiscent of Hou Hsiao-hsien's cinema. But the encounters seem to deepen the sentiment of solitude rather than filling it. In permanent dialogue with the city, the characters, confined to enclosed spaces, behind the windows of cars or apartments, are isolated. In the remote observation of the fascinating horizon of a modern megalopolis surging out of nowhere, the city is a surface on which to project one's unachievable desires. The image draws a spatial dynamic of solitude and offers a melancholic look at becoming an adult and on the desire for love.

CONTACT
Shuchang Xie
shuwassermannfilm
+49 174182933
wassermannbo@gmail.com**MOURAD MOUSSA**



ANA TIPA
PRISONER

URUGUAY | 2016 | 96' | SPANISH, PORTUGUESE

PRESO
 WORLD PREMIERE

Un ouvrier, qui travaille à la construction de la plus grande prison d'Uruguay, mène une double vie. Avec une certaine régularité, il traverse la frontière avec le Brésil pour aller voir une «autre» famille. Dans les deux pays, il est un travailleur infatigable et il a grand soin de ses proches. Mais il est hanté par la culpabilité, se rendant compte qu'il est prisonnier de ses propres mensonges. Il envisage de dire enfin la vérité aux personnes qu'il aime... Le film s'appuie sur une déambulation précise de la caméra, qui suit de près son protagoniste, et sur un montage nerveux, qui en accompagne l'activité physique presque incessante, et qui s'estompe enfin lorsqu'il laisse entrevoir le tourment qui habite le corps au travail. C'est le moment où le film révèle une émotion jusque-là presque impalpable et dès lors de plus en plus forte, jusqu'à la «conclusion» de l'histoire. Une caméra «invisible», une observation complice, une distance juste, qui passe parfois par la musique. Un film qui pourrait être une fiction... si ce n'était une histoire réelle.

Ein Arbeiter, der auf der Baustelle des grössten Gefängnisses von Uruguay arbeitet, führt ein Doppelleben. In regelmässigen Abständen überquert er die Grenze nach Brasilien, um dort zu einer «anderen» Familie zu gehen. In beiden Ländern arbeitet er unermüdlich und kümmert sich um seine Liebsten. Aber die Schuldgefühle nagern an ihm und ihm wird bewusst, dass er in seinen eigenen Lügen gefangen ist. Er zieht in Betracht, den Menschen, die er liebt, endlich die Wahrheit zu sagen... Der Film stützt sich auf eine präzise Kameraführung, die stets dicht am Protagonisten bleibt, und einen nervösen Schnitt, der die beinahe ununterbrochene körperliche Tätigkeit begleitet und ruhiger wird, als die Qual zu ahnen ist, die diesen arbeitenden Körper umtreibt. In diesem Augenblick lässt der Film eine bis dahin kaum spürbare Emotion durchscheinen, die bis zum 'Fazit' der Geschichte immer stärker wird. Eine 'unsichtbare' Kamera, eine Beobachtung, die zur Verbündeten wird, und das Gespür für den richtigen Abstand, der sich bisweilen der Musik bedient. Eine Geschichte, die erfunden sein könnten... wenn sie nicht wahr wäre.

A labourer, who is working on the construction of the largest prison in Uruguay, leads a double life. With a certain regularity, he crosses the border with Brazil to go to see "another" family. In the two countries, he is a tireless worker and takes great care of his loved ones. But he is haunted by guilt, realising that he is a prisoner of his own lies. He plans to finally tell the people he loves the truth... The film relies on the precise wandering of the camera, which closely follows its protagonist, and on edgy editing, which accompanies the almost incessant physical activity, and which finally settles down when it reveals the torment that inhabits the body at work. This is the point at which the film unveils emotion that was until then impalpable and henceforth becomes increasingly strong, until the "conclusion" of the story. An "invisible" camera, a complicit observation, an appropriate distance, which at times uses music. A film that could be a fiction... if it were not a true story.

PHOTOGRAPHY
 Gabriel Bendahan

SOUND
 Gabriel Maruri, Pablo Tierno

EDITING
 Daniel Márquez, Alejandro Carrillo Penovi

MUSIC
 Diego Ulises Cano,
 Juan Ignacio Espinosa

PRODUCTION
 Ana Tipa (Huerfanita Films)

FILMOGRAPHY
 2016 Prisoner
 2010 From the Far South (mlf)
 2007 Two Hitlers (mlf)

CONTACT
 Ana Tipa
 Huerfanita Films
 +34 633129169
 ana@huerfanitafilms.com

FABIO BOBBIO

THE CORMORANTS

ITALY | 2016 | 88' | ITALIAN

I CORMORANI

WORLD PREMIERE

**SCREENPLAY**

Fabio Bobbio

PHOTOGRAPHY

Stefano Giovannini

SOUND

Simone Olivero, Manuel Paradiso

EDITING

Fabio Bobbio

MUSICRamon Moro,
Paolo Spaccamonti**PRODUCTION**Paolo Cavenaghi, Mirko Locatelli,
Giuditta Tarantelli (Strani Film)**FILMOGRAPHY**

2016 The Cormorants

Deux ados passent un été à parcourir la campagne. Des routes désertes, des bosquets. Le soleil brille paresseusement tandis que chaque jour apporte son lot de nouvelles aventures surprenantes. Les deux garçons découvriront le lien fort qui les unit, tandis que cet été, qui ne commence ni ne s'achève jamais, semble durer indéfiniment, bercé par la douce brise d'un après-midi chaud et interminable. Fabio Bobbio Sordini, qui réalise ici son premier film, saisit l'éclat fugace de la jeunesse avec un sens inégalé du paysage et de la composition. Son regard aiguisé souligne tous les rites qui entourent le fait de grandir et de prendre conscience du monde. Avec un style tout en nuances qui passe d'une approche naturaliste à l'observation et enfin au sens poétique, ce jeune réalisateur nous fait partager le monde et les émotions de ses personnages, jeunes et rêveurs. Le temps d'un été, et c'est la vie, ses mystères et ses joies que l'on célèbre. *The Cormorants* est l'œuvre éblouissante de l'un des réalisateurs italiens les plus prometteurs, produite par le cinéaste Mirko Locatelli.

Zwei Jungen verbringen ihren Sommer mit Streifzügen auf dem Land. Leere Strassen, kleine Wälder. Die Sonne scheint träge auf sie herab und jeder Tag bringt neue Abenteuer. Ein endloser Sommer ohne Anfang und Ende, der die beiden Jungs in der diesigen, warmen Brise eines ewig andauernden Nachmittags die starken Bande erkennen lässt, die sie verbinden. Fabio Bobbio Sordini Erstlingswerk als Regisseur fängt den flüchtigen Funken der Kindheit mit einem unerreichten Gespür für Landschaft und Gestaltung ein. Mit starrem Blick werden die vielen Rituale verfolgt, die mit dem Erwachsenwerden und dem neuen Bewusstsein gegenüber der Welt verbunden sind. Ein nuancenreicher Stil, der vom naturalistischen über den beobachtenden zum schliesslich poetischen Ansatz reicht und es dem jungen Regisseur ermöglicht, die Welt und die Emotionen seiner verträumten jungen Protagonisten zu teilen. Ein Sommer der Feier des Lebens mit seinen Geheimnissen und Freuden. *The Cormorants*, produziert von Filmemacher Mirko Locatelli, ist ein atemberaubendes Werk, bei dem einer der vielversprechendsten italienischen Kameramänner Regie führte.

Two boys spend their summer roaming the countryside. Empty roads, small woods. The sun shines lazily down on them, while each day brings new and surprising adventures. The two boys will discover the deep bond that ties them together while an endless summer, without a beginning or an end, seems to drag on for ever, blessed by the hazy breeze of a warm and everlasting afternoon. First-time director Fabio Bobbio Sordini captures the fleeting sparkle of boyhood with an unmatched flair for landscape and composition. A precise camera work celebrates the many rites of growing up and becoming aware of the world. A nuanced style that swings from a naturalistic approach to an observational one, to an ultimately poetic one, allows the young director to share both the world and the emotions of his young and dreaming protagonists. In the timeframe of one summer, life and its many mysteries and joys are celebrated. *The Cormorants* is a stunning achievement, directed by one of the most promising Italian directors of photography and produced by filmmaker Mirko Locatelli.

CONTACTGiuditta Tarantelli
Strani Film
+39 3479155194
giuditta.tarantelli@stranifilm.it
www.stranifilm.it

GIONA A. NAZZARO



SALOMÉ JASHI

THE DAZZLING LIGHT OF SUNSET

GEORGIA, GERMANY | 2016 | 74' | GEORGIAN

DAISIS MIZIDULOBA

WORLD PREMIERE

Flanquée de son acolyte flegmatique, Dariko est la seule journaliste en pied d'une télévision locale géorgienne. Avec des moyens dérisoires, elle virevolte d'un reportage à l'autre pour donner une image honnête, sinon objective, de l'actualité qui façonne son environnement: de la capture d'une chouette «géante» à la rubrique nécrologique – l'on apprend ainsi que le porteur du drapeau soviétique flottant sur le Reichstag à Berlin en 1945 vient d'être enterré – en passant par les élections. Remarquée avec *Bakhmaro* (2011, projeté dans le cadre du Focus Géorgie, VdR 2015), Salomé Jashi dresse avec humour, distance et un sens achevé du cadre, le portrait pseudo-ethnographique d'une communauté qui n'a de cesse, modernité et miniaturisation technologique obligent, de se documenter elle-même. La multiplication des angles de prise de vue (journaliste, cinéaste, filmeurs) dans *The Dazzling Light of Sunset*, induit la relative concurrence des images et de leurs profondeur de champs, distinctes. Elle fait des micro-événements qui émaillent cette tragi-comédie aux accents absurdes, les révélateurs d'un pays engagé dans une transition encore chaotique.

Flankiert von ihrem phlegmatischen Helfershelfer ist Dariko die einzige Journalistin eines lokalen georgischen Fernsehsenders, die wirklich arbeitet. Mit lächerlichen Mitteln braust sie von Reportage zu Reportage, um ein ehrliches, wenn nicht objektives Bild des Tagesgeschehens zu vermitteln, das ihre Umgebung formt: Vom Fang einer Rieseneule über Todesanzeigen – man erfährt, dass der Träger der sowjetischen Flagge, die 1945 auf den Berliner Reichstag gesetzt wurde, soeben bestattet wurde – bis hin zu den Wahlen. Die zuvor mit *Bakhmaro* (2011, im Rahmen von Focus Georgien vorgeführt, VdR 2015) aufgefallene Salomé Jashi zeichnet mit Humor, Abstand und einem vollendeten Gespür für Einstellungen das pseudo-ethnographische Porträt einer Gesellschaft, die – Moderne und technologische Miniaturisierung wollen es so – die Selbstdokumentation nicht lassen kann. Die Vielfalt der Aufnahmewinkel (Journalistin, Filmemacherin, Filmer) in *The Dazzling Light of Sunset* bringt eine relative gegenseitige Konkurrenz der Bilder und ihrer deutlich zu unterscheidenden Tiefenschärfe mit sich. Sie bringt Mikro-Ereignisse hervor, die diese von Noten der Absurdität getränkte Tragikomödie durchziehen und ein Land ahnen lassen, das sich noch in einer chaotischen Übergangsphase befindet.

Flanked by her phlegmatic sidekick, Dariko is the only outside broadcast journalist at a local Georgian television channel. With derisory resources, she races from one report to another to give an honest, if not objective, image of the current events that shape her environment: from the capture of a "giant" owl to the obituaries – where we thus learn that the bearer of the Soviet flag fluttering over the Berlin Reichstag in 1945 has just been buried – passing via the elections. Noticed with *Bakhmaro* (2011, screened as part of the Focus Georgia, VdR 2015), Salomé Jashi provides, with humour, distance and a consummate sense of framing, a pseudo-ethnographical portrait of a community that, due to modernity and technological miniaturisation, has never ceased to gather material about itself. The multiplication of camera angles (journalist, filmmaker, amateur filmmakers) in *The Dazzling Light of Sunset* induces a relative competition between images and their distinct depth of focus. She turns the micro-events that punctuate this tragi-comedy with absurd overtones into revealing examples of a country whose transition still looks chaotic.

PHOTOGRAPHY

Salomé Jashi

SOUND

David Sikharulidze

EDITING

Derek Howard

PRODUCTION

Urte Fink, Salomé Jashi (Sakdoc), Gregor Streiber (inselfilm)

FILMOGRAPHY

- 2016 *The Dazzling Light of Sunset*
- 2012 *A Swim* (sf)
- 2011 *Bakhmaro* (mlf)
- 2010 *The Leader Is Always Right* (mlf)
- 2009 *Speechless* (sf)
- 2008 *A Mr. Minister* (sf)
- 2006 *Their Helicopter* (sf)

CONTACT

Urte Fink
Sakdoc
+33 668920702
info@sakdoc.ge
www.sakdoc.ge

CHARLES FAIRBANKS, SAUL KAK

THE MODERN JUNGLE

MEXICO, UNITED STATES | 2016 | 72' | SPANISH, ZOQUE
WORLD PREMIERE



SCREENPLAY

Charles Fairbanks, Saul Kak

PHOTOGRAPHY

Charles Fairbanks

SOUND

Paul Hill, Saul Kak

EDITING

Charles Fairbanks

PRODUCTION

Charles Fairbanks, Saul Kak

FILMOGRAPHY

2016 *The Modern Jungle*
2012 *Flexing Muscles* (sf)
2010 *Irma* (sf)
2010 *Wrestling with My Father*
(sf)
2010 *The Men* (sf)

Dans son précédent court métrage, *Flexing Muscles* (VdR 2012), Charles Fairbanks portait un regard caustique et désabusé sur les 'luchadores' mexicains, épigones marchandisés singeant les héros populaires du passé. *The Modern Jungle* poursuit, à sa manière, cette entreprise de déconstruction. Cette fois, le cinéaste filme, en collaboration avec Saul Kak, deux « anciens » d'un village rural du Chiapas : Carmen vit chichement, mais en paix, sur le lopin que son mari a payé de sa vie en militant dans un mouvement de paysans sans-terres. Juan, tout chamane qu'il soit, est affligé d'une hernie que ses incantations ne peuvent soigner, et tombe sous la coupe de charlatans qui lui refourguent des compléments nutritionnels en guise de médicament. Voici la 'jungle moderne' qui apparaît sous nos yeux incrédules. Car en payant leurs protagonistes parce qu'ils « travaillent » pour leur film, et en ne cachant rien de cette relation en partie vénale, Fairbanks et Kak parviennent à congédier d'un seul geste de cinéma le mythe, cher à une certaine ethnologie occidental-centrée, de l'indigène « pur » désormais placé sous l'emprise définitive de l'acculturation capitaliste occidentale.

In seinem vorhergehenden Kurzfilm *Flexing Muscles* (VdR 2012) unternahm Charles Fairbanks eine sarkastische Betrachtung der mexikanischen 'Luchadores', die gleich Marketing-Epigonnen die Volkshelden der Vergangenheit nachäffen. Mit *The Modern Jungle* setzt er dieses Dekonstruktionsvorhaben auf seine Art und Weise fort. Diesmal filmt der Filmemacher, in Zusammenarbeit mit Saul Kak, zwei 'Alte' in einem ländlichen Dorf des Chiapas: Carmen lebt mit wenig, aber zufrieden, auf einem Stück Land, das ihr Mann als Aktivist in einer Bewegung von landlosen Bauern mit seinem Leben bezahlt hat. Juan, gleichwohl Schamane, leidet an einer Hernie, der auch seine Zauberformeln nicht gewachsen sind, und gerät in die Hände von Scharlatanen, die ihm Nahrungsergänzungsmittel als Medikamente unterjubeln. So sieht der « moderne Dschungel » aus, der sich vor unseren ungläubigen Augen auftut. Denn indem Fairbanks und Kak ihre Protagonisten bezahlen, weil sie für ihren Film 'arbeiten' und diese zum Teil gekaufte Beziehung auch nicht verschweigt, gelingt es ihnen, auf einen Schlag den Mythos des 'reinen' Eingeborenen, bis heute ein wichtiger Bestandteil einer gewissen Ethnologie mit westlichem Epizentrum, vom Tisch zu wischen, der nun definitiv in die Fänge einer kapitalistischen, westlich geprägten Akkulturation geraten ist.

In his previous short film, *Flexing Muscles* (VdR 2012), Charles Fairbanks took a trenchant and disillusioned look at the Mexican 'luchadores', commodified poor imitators aping the popular heroes of the past. *The Modern Jungle* continues this undertaking in deconstruction in its own manner. This time, the filmmaker films, in collaboration with Saul Kak, two "elders" in a rural village in Chiapas: Carmen lives cheaply, but in peace, on the plot that her husband paid for with his life fighting for a landless farmers' movement. Juan, although a shaman, suffers from a hernia that his incantations cannot treat, and falls under the spell of charlatans who sell him nutritional supplements as medicine. This is 'the modern jungle' that appears before our unbelieving eyes. For, by paying their protagonists because they are "working" for their film, and by hiding nothing of this partly venal relationship, Fairbanks and Kak successfully dismiss, with a single filmic gesture, the myth — dear to a certain Western-centred ethnology — of the "pure" native, now placed under the permanent influence of Western acculturation.

CONTACT

Charles Fairbanks
+1 9377089581
charles.fairbanks@gmail.com

EMMANUEL CHICON



KATY GRANNAN

THE NINE

UNITED STATES | 2016 | 99' | ENGLISH
WORLD PREMIERE

Rien ne subsiste du rêve américain sur « The Nine », destination solennelle de ceux qui ont renoncé au rêve et aspirent à un dernier repos. La ville de Modesto se trouve dans la grande vallée centrale californienne, dévastée par la Grande Dépression. Sa fameuse rue, South Nine Street – « The Nine » – est un no man's land en marge de la bonne société et de ses règles. Ses habitants forment une communauté dévastée dont l'existence darwinienne est une lutte quotidienne pour survivre, quel qu'en soit le prix. Kiki, protégée par un optimisme contagieux, est l'un des rares rayons de soleil. Son enthousiasme enfantin contraste avec la sombre réalité qui l'entoure. Filmé dans un style élégiaque qui rappelle les premiers travaux de Terrence Malick, le film rend hommage et sauve de l'oubli les victimes d'un système défectueux. Comme une chanson de Townes Van Zandt, *The Nine* raconte la beauté des laissés-pour-compte. Une ballade country douce-amère, qui résonne parfois comme une page égarée de John Steinbeck ou de William Faulkner.

Keine Spur vom American Dream an «The Nine», einem trostlosen Ort, an dem all jene landen, die ihren Traum längst aufgegeben haben. Die Stadt Modesto liegt im kalifornischen Central Valley, einer Region, die während der Great Depression in den USA besonders stark gelitten hat. Die berühmt-berüchtigte South Ninth Street, die nur «The Nine» genannt wird, ist ein Niemandsland, wo die Regeln der Gesellschaft nicht gelten. Die hier lebenden Menschen bilden eine vom Leben gebeutelte Mikro-Gemeinschaft, deren darwinistische Existenz vom täglichen Kampf ums Überleben geprägt ist. Mit ihrem magnetischen Optimismus – ihrem Mittel zur Selbsterhaltung – ist Kiki eine seltene Ausnahme. Ihr kindlicher Enthusiasmus täuscht über die harte Realität hinweg, in der sie lebt. Mit seinem elegischen Stil erinnert der Film an die frühen Werke Terrence Malicks und zollt den Opfern eines gescheiterten Systems einen Tribut, die andernfalls in Vergessenheit geraten würden. Wie in einem Song von Townes Van Zandt ist *The Nine* ein Film über die Schönheit all jener, die auf der Strecke geblieben sind. Eine bittersüße Country-Ballade, die stellenweise von einem John Steinbeck oder einem William Faulkner geschrieben worden sein könnte.

There is nothing left of the American dream on the Nine – a solemn destination, a resting place for those who have relinquished the dream. Modesto is a city that lies in California's Central Valley, a region devastated during America's Great Depression. Modesto's notorious South Ninth Street – the Nine – is a no man's land where the rules of polite society do not apply. The people living along the Nine form a ravaged micro community whose Darwinian existence is a day to day hustle, and survival is by any means necessary. Kiki, however, is the rare bright light whose magnetic optimism is a means of self-preservation. Her childlike enthusiasm belies the stark reality that surrounds her. Filmed in an elegiac style that recalls the early works of Terrence Malick, the film honors the casualties of a broken system who otherwise might be forgotten. Like a Townes Van Zandt song, *The Nine* is a film about the beauty of those who fall by the wayside, a bittersweet country ballad that feels at times like a lost page by John Steinbeck or William Faulkner.

PHOTOGRAPHY
Hannah Hughes

SOUND
Jason Dotts, Gus Koven

EDITING
Stephen Berger

MUSIC
Steven Emerson

PRODUCTION
John McNeil, Marc Smolowitz
(The Annex)

FILMOGRAPHY
2016 The Nine

GIONA A. NAZZARO

CONTACT
Marc Smolowitz
+415 3700434
marcsmolowitz@gmail.com

SÉLIM MOURAD

THIS LITTLE FATHER OBSESSION

LEBANON | 2016 | 104' | ARABIC, FRENCH
WORLD PREMIERE



PHOTOGRAPHY

Bachir Hajj, Jad Tannous

SOUND

Chadi Abi Chakra, Lama Sawaya

EDITING

Carine Doumit

PRODUCTION

Jana Wehbe

FILMOGRAPHY

- 2016 *This Little Father Obsession*
- 2012 *X: La Conception* (mlf)
- 2011 *The Demolition* (mlf)
- 2011 *Pouldreuzic* (mlf)
- 2010 *+* (mlf)
- 2010 *A Trip to the Barber Shop* (sf)
- 2008 *Letter to My Sister* (sf)

Sélim Mourad trace le portrait d'une famille dans laquelle il tente de trouver sa place. Dernier descendant, perdant sa fertilité, aimant les hommes, il s'interroge sur la question de la filiation et confronte ses parents à ses obsessions. Comment faire face à la responsabilité de l'extinction de sa propre lignée ? Ou, tout comme pour cette maison familiale de Beirut qui attend d'être détruite, est-il encore temps d'en décider autrement ? Film de famille kaléidoscopique qui mêle documentaire et auto-fiction, *This Little Father Obsession* fait dialoguer dans sa complexité la société libanaise avec les aspirations personnelles d'un individu, le poids de la tradition patriarcale avec l'envie d'émancipation. Ponctué de tableaux surréalistes ou baroques, le film mène son enquête en passant avec aisance de l'humour à un ton plus sérieux. Et c'est lors d'une quête que Selim mène avec son père pour retrouver un parent éloigné que les réponses vont se livrer, loin de celles qui étaient attendues.

Sélim Mourad zeichnet das Bild einer Familie, in der er seinen Platz zu finden versucht. Als letzter Nachkomme, der seine Fruchtbarkeit verliert und Männer liebt, stellt er sich die Frage nach der Abstammung und konfrontiert seine Eltern mit seinen Obsessionen. Wie geht man damit um, für das Aussterben seiner eigenen Linie verantwortlich zu sein? Oder ist – wie bei dem Haus der Familie in Beirut, das darauf wartet, abgerissen zu werden – noch Zeit, sich anders zu entscheiden?

Ein kaleidoskopischer Familienfilm, der Dokumentarfilm und Autofiktion vermischt. In seiner Komplexität bringt *This Little Father Obsession* die libanesische Gesellschaft in einen Dialog mit dem persönlichen Streben einer Einzelperson, das Gewicht der patriarchalen Tradition mit der Lust zur Emanzipation. Die im Film durchgeführte Untersuchung ist von surrealistischen oder barocken Tableaus durchzogen und wechselt geschickt von einem humorvollen zu einem ernsteren Ton. Und eine Suche, die Selim mit seinem Vater durchführt, um einen entfernten Verwandten zu finden, liefert die weit von den Erwartungen entfernten Antworten.

Sélim Mourad traces the portrait of a family in which he is trying to find his place. The last descendant, losing his fertility, attracted to men, he is wondering about filiation and confronts his parents about his obsessions. How do you deal with the responsibility of extinguishing your own family line? Or, just like for this family house in Beirut waiting to be demolished, is there still time to decide otherwise?

A kaleidoscopic family film blending documentary and auto-fiction, *This Little Father Obsession* sees the complexity of Lebanese society confronted with the personal aspirations of an individual, and the weight of patriarchal tradition with the desire for emancipation. The film carries out its investigation, punctuated with surrealist or baroque tableaux, easily shifting from humour to a more serious tone. And it's during a search that Selim makes with his father to find a distant relative that the answers arrive, far from those that were expected.

CONTACT

Carole Abboud
c.cam production
+961 3692592
c.camproduction@yahoo.com

MOURAD MOUSSA



LEANDRO PICARELLA

TRIOKALA, THE THREE GIFTS OF NATURE

ITALY | 2015 | 75' | ITALIAN

TRIOKALA

INTERNATIONAL PREMIERE

Triokala est l'antique dénomination grecque de Caltabellotta, un petit village au sud de la Sicile. Les « trois belles choses » auxquelles son nom se réfère sont la fertilité du terrain, l'abondance de l'eau et sa position inexpugnable au sommet d'une montagne. Aujourd'hui encore, les gens d'ici vivent selon une culture ancestrale, respectant les temps et les voix de la nature. Leandro Picarella, écrivain et cinéaste sicilien, lui rend hommage avec un film formellement maîtrisé qui fascine le spectateur. L'étonnement vient de la relation fière et mélancolique entre instant présent et mémoire primordiale, introduite par la citation pythagorique du début, et accentuée ensuite par le choix des plans d'ensemble, par les silences, par la soudaine irruption du son et de la musique. Prennent ainsi forme les personnages qui composent le tissu narratif du film, rythmant avec leurs actions le temps immuable du paysage. En parlant de son livre *Mai lontano dall'istante*, Picarella disait, comme le poète Dino Campana, que la vraie poésie s'écrit avec le sang. C'est ce même sang, ancien, qui nourrit les images de ce film.

Triokala ist der alte griechische Name von Caltabellotta, einem kleinen Dorf im Süden Siziliens. Die « drei schönen Dinge », auf die er anspielt, sind der fruchtbare Boden, das im Überfluss vorhandene Wasser und seine uneinnehmbare Lage auf dem Gipfel eines Berges. Noch heute sind die Leute von hier in einer altüberlieferten Kultur verhaftet, die sich den Zeiten und den Stimmen der Natur unterordnet. Der sizilianische Schriftsteller und Filmemacher Leandro Picarella widmet ihr einen formal ausgereiften Film, der den Zuschauer in seinen Bann zieht. Das Staunen wurzelt in der stolzen, melancholischen Beziehung zwischen dem Augenblick und dem fundamentalen Gedächtnis, eingeleitet mit einem Zitat Pythagoras' und später aufgefrischt mit der Auswahl der Abfolge der Totalen, Stillen und dem plötzlichen Einsetzen von Klang und Musik. Nach und nach nehmen die Figuren, die das erzählerische Gewebe des Films bilden, Gestalt an, und bringen mit ihren Handlungen Rhythmus in die unbewegliche Zeit der Landschaften. Unter Bezugnahme auf sein Buch *Mai lontano dall'istante* sagte Picarella im Sinne des Dichters Dino Campana, dass wahre Poesie mit Blut geschrieben wird. Das gleiche alte Blut nährt die Bilder dieses Films.

Triokala the ancient Greek name for Caltabellotta, a little village in Southern Sicily. The "three beautiful things" to which its name refers are the fertility of the land, the abundance of water and its unassailable location on the summit of a mountain. Even today, the people here still enjoy their ancestral culture, which respects the seasons and voices of nature. Leandro Picarella, Sicilian writer and filmmaker, pays homage to it with a film of absolute control, which fascinates the spectator. The amazement comes from the proud and melancholic relationship between the present and primordial memory, introduced by the Pythagorean quotation at the beginning; and then honed by the choice of establishing shots, by the silences, by the sudden irruption of sound and music. The characters who compose the narrative fabric of the film thus take form, their actions paced with the immutable time of the landscape. Talking about his book *Mai lontano dall'istante*, Picarella said, like the poet Dino Campana, that real poetry was written with blood. It's this same blood, ancient, that nourishes the images of this film.

SCREENPLAY
Leandro Picarella

PHOTOGRAPHY
Andrea José Di Pasquale

SOUND
Jacopo Ferrara

EDITING
Leandro Picarella

MUSIC
Fratelli Mancuso

PRODUCTION
Elisabetta Bruscolini (Centro Sperimentale di Cinematografia Production)

FILMOGRAPHY
2015 *Triokala, the Three Gifts of Nature*
2014 *God of Ticks: a Story of Danilo Dolci in Sicily (mlf)*
2012 *Sculpting in Time (sf)*
2012 *Desnudez (sf)*
2010 *Cattedrale (sf)*

CONTACT
Barbara Dante
Centro Sperimentale di Cinematografia
Production
+39 0672294353
b.dante@cscproduction.it
www.fondazioneesci.it

LUCIANO BARISONE



SEÑOR BANISTA

HELVÉTIQUES

LA SECTION HELVÉTIQUES BÉNÉFICIE DU
SOUTIEN DU POUR-CENT CULTUREL MIGROS.

HELVÉTIQUES WIRD VOM MIGROS-KULTUR-
PROZENT UNTERSTÜTZT.

HELVÉTIQUES IS SUPPORTED BY MIGROS
CULTURE PERCENTAGE.

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

MANUEL LOBMAIER

ALPTRAUM

SWITZERLAND | 2016 | 88' | GERMAN

WORLD PREMIERE

**PHOTOGRAPHY**

Manuel Lobmaier, Robin Locher

EDITINGStephan Heiniger,
Manuel Lobmaier**MUSIC**

STIMMHORN

PRODUCTIONMarkus Heiniger, Steve Walker
(Parasol Filmproduktion)**FILMOGRAPHY**

- 2016 Alptraum
- 2012 Jack Dance (sf)
- 2008 Tune In Drop Out (sf)
- 2007 Alice im Land ihrer Träume (sf)
- 2007 Der Traum vom grossen Haus & vom Mann ihres Lebens (sf)
- 2007 Kei Bode in Sicht (sf)
- 2006 Buster Keaton busca por el bosque a su novia (sf)
- 2005 Daniel, Vanessa, Lena & Aurel (sf)

Armés d'une caméra et d'un enthousiasme débordant, deux amis d'enfance décident de tenter l'aventure et de passer l'été à l'alpage, histoire de raviver leur amitié passée et de vivre au contact de la nature. Plus facile à dire qu'à faire. La montagne n'aime pas les amateurs. Le projet tourne rapidement à l'aigre, et les choses empirent suite à une série d'évènements étranges. L'alpage est un environnement hostile, et s'occuper du bétail tourne au cauchemar. Pour couronner le tout, les deux amis se déchirent pour les beaux yeux d'une jolie bergère. Ce qui avait commencé comme un projet de vacances édifiant se mue alors en un boubier d'espoirs déçus et d'ambitions déplacées. Après tout, vacher n'est pas un métier facile. Cinq ans plus tard, ce qu'il reste de cette douloureuse expérience est un film, présenté comme le récit intime d'une aventure qui a dérapé. Chronique d'un échec, par moment extrêmement drôle, le film «suiss-ide» le grand idéal de liberté alpine. Jamais vaches et montagnes n'ont paru si étrangères. *Alptraum* est un documentaire unique en son genre: le 'Heimatfilm' devenu fou.

Enthusiastisch und mit einer Kamera bewaffnet beschliessen zwei Kindheitsfreunde, den Sommer auf einer Alp zu verbringen, um die alte Freundschaft zu pflegen und der Natur nahe zu sein. Einfacher gesagt, als getan. Für Amateure ist kein Platz in den Bergen und die anfängliche Freude weicht bald der rauen Wirklichkeit. Die Welt der Berge hat es in sich. Ein weiterer Alptraum ist die Pflege des Viehs. Zu allem Überfluss buhlen beide um die Gunst einer schönen Hirtin. Was als leichtfüssiges Sommerprojekt begann, wird zu einem Morast der falschen Hoffnungen und fehlgeleiteten Ambitionen. Kuhhirt zu sein ist kein einfacher Job. Fünf Jahre später ist von dieser qualvollen Erfahrung nur ein Film übrig, der als persönlicher Bericht über ein Experiment zu verstehen ist, das mit Pauken und Trompeten scheiterte. Der stellenweise urkomischen Chronik einer fehlgeschlagenen Annäherung an das Ideal der grossen Freiheit in den Bergen widerfährt in diesem Film eine sehr unschweizerische Behandlung. Berge und Kühe wie von einem anderen Stern. *Alptraum*, ein Heimatfilm, dem die Sicherung durchgebrannt ist, führt den Dokumentarfilm in Neuland!

Armed with a camera and plenty of reckless enthusiasm, two childhood friends decide to take on the adventure of spending the summer at an alpine pasture. The two plan mainly to revive their friendship of old and get in touch with nature. Easier said than done. There is no place for amateurs in the mountains. The project turns sour rather quickly and gets only worse by weird turns of events. The alpine environment is hostile. Taking care of the livestock turns into another nightmare. Moreover, the two friends start fighting over the heart of a beautiful shepherdess. Thus, what started out as an uplifting summer project becomes a quagmire of false hopes and wrong ambitions. Being a cowherd is no easy job after all. Five years later, what is left of that harrowing experience is a film that stands as a personal account of an idea gone awry. Chronicle of a failure but also incredibly funny at times, the great ideal of alpine freedom gets very un-Swiss treatment in this film. Cows and mountains have never looked so alien. *Alptraum* is a one-of-a-kind documentary: the Heimat Film gone berserk!

CONTACT

Markus Heiniger
Parasol Filmproduktion
+41 797082985
markus.heiniger@parasolfilms.ch
www.parasolfilms.ch

GIONA A. NAZZARO



RAPHAËL CUOMO, MARIA IORIO

APPUNTI DEL PASSAGGIO

SWITZERLAND, ITALY | 2016 | 43' | ITALIAN
WORLD PREMIERE

A travers les souvenirs d'une femme dont l'accent suggère une affiliation possible à la matière du film, se tisse le récit d'une contre-mémoire de l'immigration italienne des années 1960 en Suisse. La zone frontalière des Alpes, un village désormais déserté en Italie ou le «Grenzsantità» de Brig – un bâtiment moderniste où eurent lieu les examens médicaux jusqu'au milieu des années 1990 – sont autant d'étapes jalonnant le parcours de la migration vers le nord. Au-delà de ces repères, c'est une structure composite et évocatrice qu'*Appunti del passaggio* met délicatement en œuvre, ponctuée de photographies et de références à certains protagonistes historiques de la *Commedia dell'arte*. Si ces derniers permettaient de saboter les relations entre subalternes et patrons, ils reflètent ici la quête d'une nouvelle historiographie, écrite cette fois dans une subjectivité assumée, par les femmes et depuis le bas, tandis qu'en toile de fond se pose la question essentielle des régimes frontaliers d'aujourd'hui et d'alors.

Durch die Erinnerungen einer Frau, deren Akzent eine mögliche Verbindung mit der Materie des Films nahelegt, baut sich die Erzählung einer Gegen-Erinnerung an die italienische Einwanderung in den 1960er-Jahren in die Schweiz auf. Das Grenzgebiet der Alpen, ein mittlerweile verlassenes Dorf in Italien, oder die «Grenzsantità» in Brig, ein modernistisches Gebäude, in dem bis zur Mitte der 1990er-Jahre medizinische Untersuchungen durchgeführt wurden, sind Etappen auf der Reise der Migranten Richtung Norden. Über diese Bezugspunkte hinaus setzt *Appunti del passaggio* feinfühlig eine evokative Verbundstruktur um, die mit Fotografien und Bezugnahmen auf gewisse historische Protagonisten der 'Commedia dell'arte' gespickt ist. Während letztere die Sabotage der Beziehungen zwischen Untergebenen und Vorgesetzten duldeten, spiegeln sie hier die Suche nach einer neuen Historiografie wider, die dieses Mal in einer akzeptierten Subjektivität geschrieben ist, von Frauen und von unten nach oben, während sich im Hintergrund die wesentliche Frage der Grenzsysteme von heute und damals stellt.

An account of a counter-memorial of Italian immigration to Switzerland in the 1960s is weaved through the memories of a woman whose accent suggests a potential affiliation with the subject of the film. The border zone of the Alps, a now deserted village in Italy or the 'Grenzsantità' of Brig – a modernist building where medical examinations took place until the middle of the 1990s – are among the stopovers staking out the path of migration towards the north. Beyond these landmarks, *Appunti del passaggio* delicately implements a composite and evocative structure, punctuated with photographs and references to certain historic protagonists of the *Commedia dell'arte*. If the latter made it possible to sabotage the relationships between subordinates and bosses, here they reflect the quest for a new historiography, this time written in an assumed subjectivity, by women and from the bottom up, whereas, in the background is posed the essential question of the border regimes of today and then.

PHOTOGRAPHY
Raphaël Cuomo

SOUND
Gilles Aubry, Alessandra Eramo

EDITING
Raphaël Cuomo, Maria Iorio

PRODUCTION
Anna Fantelli (Fondazione Furla per l'arte), Noah Stolz (Stella Maris Atlas)

FILMOGRAPHY
Raphaël Cuomo & Maria Iorio
2016 *Appunti del passaggio* (mlf)
2014 *From Thousands of Possibilities* (mlf)
2012 *Twisted Realism*
2010 *Fabriques* (sf)
2009 *The Interpreter* (mlf)
2008 *Orient Palace (Collection)* (sf)
2007 *Sudeuropa* (mlf)

CONTACT
Laurence Alary
Argos
+32 22290003
distribution@argosarts.org
www.argosarts.org

TINO GLIMMANN, JAN GOLLOB

BATUSHA'S HOUSE

SWITZERLAND, KOSOVO | 2016 | 70' | ALBANIAN, GERMAN,

SWISS GERMAN

BATUSHAS HAUS

WORLD PREMIERE

**PHOTOGRAPHY**

Royald Elezaj

SOUND

Gëzim Berisha, Jetmir Rama

EDITINGTino Glimmann, Jan Gollob,
Martin Witz**MUSIC**

Simon Truog

PRODUCTIONValon Bajgora, Tino Glimmann,
Jan Gollob, Yll Uka (Ikonë Studio)**FILMOGRAPHY**Tino Glimmann & Jan Gollob
2016 Batusha's House

A Pristina, tout le monde connaît la maison de Kadri Batusha, un château de béton et d'acier qui a poussé sans plans, architectes ou permis, et abrite quelque 300 résidents sur les hauteurs de la capitale kosovare. Celui qui s'est improvisé bâtisseur en connaît les moindres recoins. La construction ne cesse de s'agrandir, sept jours sur sept, depuis quinze ans, au fil des idées quotidiennes qui surgissent. L'architecture torturée de la bâtisse reflète en quelque sorte la biographie de son concepteur, qui fut dès le début des années 1980, un activiste politique – comme les Serbes qui avaient encore la main mise sur le Kosovo appelaient ceux qui manifestaient pour l'indépendance –, avant de connaître la prison, puis de passer dix ans en Suisse comme demandeur d'asile, et de vivre, bien sûr, la guerre de 1998... Les habitants de *Batusha's House* révèlent d'autres facettes du personnage. Jan Gollob et Tino Glimmann nous guident à la rencontre de ceux qui ont choisi de vivre dans ce labyrinthe délirant digne du Xanadu de *Citizen Kane*, lequel devenant dès lors la métaphore d'une jeune nation anarchique.

In Pristina kennt jeder das Haus von Kadri Batusha, ein Schloss aus Stahl und Beton, das ohne Bauplan, Architekt oder Baugenehmigung aus der Erde wuchs und in den Hügeln über der Hauptstadt des Kosovo 300 Menschen beherbergt. Der Mann, der hier zum Bauherrn wurde, kennt jeden Winkel. Im Rhythmus ständig neuer Ideen wird das Bauwerk seit fünfzehn Jahren täglich ein Stück grösser. Die kaum fassbare Architektur des Gebäudes spiegelt in gewisser Weise den Lebenslauf seines Erbauers wider, der Anfang der 1980er-Jahre aufgrund seiner Beteiligung an den Demonstrationen für die Unabhängigkeit des Landes von den Serben, die damals im Kosovo das Sagen hatten, als politischer Aktivist eingestuft wurde, später ins Gefängnis kam, als Asylbewerber zehn Jahre in der Schweiz verbrachte und den 1998 ausgebrochenen Krieg erlebte... Die Bewohner von *Batusha's House* bringen noch weitere Facetten dieser Persönlichkeit ans Licht. Jan Gollob und Tino Glimmann führen uns zu einer Begegnung mit jenen, die das Leben in diesem verrückten Labyrinth gewählt haben, das dem Xanadu aus *Citizen Kane* abgeschaut sein könnte und hier zu einer Metapher einer jungen anarchistischen Nation wird.

In Pristina, everyone knows Kadri Batusha's house, a concrete and steel castle that arose without plans, architects or permits, and shelters some 300 residents on the heights of the Kosovar capital. The man who became the builder knows every nook and cranny of it. The construction has ceaselessly grown, seven days a week, for fifteen years, following daily ideas that suddenly emerge. In a way, the tortured architecture of the building reflects the biography of its designer, who was, from the beginning of the 1980s, a political activist – as the Serbs who were already controlling Kosovo called those who were demonstrating for independence –, before spending time in prison, then living in Switzerland for 10 years as an asylum seeker, and experiencing, of course, the war in 1998... The inhabitants of *Batusha's House* reveal other facets of the character. Jan Gollob and Tino Glimmann guide us to meet those who live in this unbelievable labyrinth worthy of Xanadu in *Citizen Kane*, which thus becomes a metaphor for a young anarchic nation.

CONTACTTino Glimmann
+41 774055116
glimmann@batushas-haus.ch

EMMANUEL CHICON



CHARLIE PETERSMANN

DELTA, BACK TO SHORES

SWITZERLAND | 2016 | 74' | PORTUGUESE, ARABIC,
FRENCH, DUTCH

DELTA, RETOURS AUX RIVAGES

WORLD PREMIERE

Ibrahima, Sénégalais, enchaîne les petits boulots à Tanger en attendant de pouvoir concrétiser son rêve d'atteindre le Vieux continent. Agostinho, 57 ans, lui, a passé sa vie à pêcher sur son bateau. Mais voilà que l'industrialisation et la crise l'obligent à quitter le Portugal pour rejoindre sa famille installée en Hollande. Dans ce nouveau film, Charlie Petersmann (*Cantos*, VdR 2013) s'attache à chroniquer deux destins que tout sépare, et qui pourtant finissent par se ressembler. Opportunément intitulée *Deltas, retours aux rivages* (tant Ibrahima et Agostinho, par leurs parcours séparés, vont néanmoins grossir un « flot » migratoire commun), cette chronique du déracinement en cinéma direct est menée avec force précision, sans que la réflexion ne vienne reléguer l'humanisme derrière le décor. Le pêcheur portugais finit par travailler dans le bâtiment, tandis que le jeune Sénégalais en vient à estimer que le risque d'un passage clandestin n'en vaut pas la chandelle, et s'en retourne chez lui. Petersmann nous livre alors une réflexion inattendue sur les frontières mouvantes qui délimitent le(s) sud(s) de l'Europe forteresse.

Der Senegalese Ibrahima hofft, sich seinen Traum von Europa erfüllen zu können, und hält sich in der Zwischenzeit in Tanger mit kleinen Jobs über Wasser. Der 57-jährige Agostinho ist schon seit Ewigkeiten als Fischer auf seinem Boot tätig. Aber die Industrialisierung und die Krise zwingen ihn, Portugal zu verlassen und zu seiner in Holland lebenden Familie zu ziehen. In seinem neuen Film verfolgt Charlie Petersmann (*Cantos*, VdR 2013) zwei Schicksale, die alles trennt und die sich doch ähnlich sind: In dieser in präzisiertem Direct Cinema gefilmten, sehr treffend *Deltas, Back to Shores* betitelten Chronik über die Entwurzelung, in der Ibrahima und Agostinho trotz ihrer unterschiedlichen Werdegänge einen und denselben 'Migrationsstrom' nähren, tritt die Menschlichkeit nie hinter Reflexion und Dekor zurück. Der portugiesische Fischer findet Arbeit auf dem Bau und der junge Senegalese beschliesst, dass es die Sache nicht wert ist, das Risiko der illegalen Überfahrt auf sich zu nehmen, und kehrt nach Hause zurück. Petersmann bietet uns eine unerwartete Betrachtung der beweglichen Grenzen, die südliche Gefilde von der Festung Europa trennen.

Ibrahima, a Senegalese, takes on various small jobs in Tangiers while waiting to realise his dream of reaching the Old Continent. Agostinho, age 57, has spent his life fishing on his boat. But industrialisation and the crisis force him to leave Portugal, to join his family living in Holland. In this new film, Charlie Petersmann (*Cantos*, VdR 2013) focuses on chronicling two destinies that are separated by everything and yet end up resembling each other: opportunely entitled *Deltas, Back to Shores* shows that Ibrahima and Agostinho, through their separate journeys, are nevertheless going to swell a shared migratory "flow". This chronicle of uprooting in cinéma direct is undertaken with strength and precision, without the consideration of relegating the human aspect to the background. The Portuguese fisherman ends up working in construction, while the young Senegalese comes to believe that the risks of a clandestine passage are too high, and makes his way home. Petersmann provides us with an unexpected contemplation of the moving borders that delineate the south of Fortress Europe.

PHOTOGRAPHY

Charlie Petersmann

SOUND

Lulo Da Costa, Iris Pakulla

EDITING

Floriane Devigne,
Charlie Petersmann

MUSIC

Ben Roessler

PRODUCTION

Luc Peter (Intermezzo Films)

FILMOGRAPHY

2016 *Deltas, Back to Shores*
2013 *Cantos*
2010 *Verbrannte Erde* (sf)
2007 *Outside* (sf)
2008 *Du sagst ich filme dich* (sf)
2006–2010
Les Enfants du grenier (mlf)

CONTACT

Luc Peter
Intermezzo Films
+41 764382630
luc@intermezzofilms.ch
www.intermezzofilms.ch

FABIENNE ABRAMOVICH

LOVES ME, LOVES ME NOT

SWITZERLAND | 2016 | 77' | FRENCH

UN PEU, BEAUCOUP, PASSIONNÉMENT

WORLD PREMIERE

**SCREENPLAY**Fabienne Abramovich,
Michel Coulon**PHOTOGRAPHY**

Fabienne Abramovich

SOUND

Martin Stricker

EDITINGFabienne Abramovich,
Michel Coulon, Elizabeth Waelchli**PRODUCTION**Fabienne Abramovich,
Claude-Evelyne Grandjean
(METALproductions)**FILMOGRAPHY**2016 Loves Me, Loves Me Not
2008 Liens de sang
2004 Dieu sait quoi

Une nuit d'été, au bord de l'eau, des centaines de personnes, hommes et femmes, se sont retrouvées là. C'est Paris, les bords du Canal de l'Ourcq, au bassin de la Villette et c'est comme ça depuis de nombreuses années. On pique-nique, joue à la pétanque, prend un verre entre amis dans un flot de paroles enivrant, dans cette atmosphère si caractéristique des soirées d'été de la ville des amoureux.

Un peu, beaucoup, passionnément nous donne la possibilité d'arpenter les quais, au fil de l'eau, de circuler d'un groupe à l'autre, au grès des discussions, de rencontrer des inconnus. Que les conversations soient sérieuses ou futiles, un seul sujet retient l'attention de la réalisatrice: l'amour, entre petits riens quotidiens et considérations philosophiques. Une dizaine de couples, amants ou amis s'épanchent très spontanément, sans se préoccuper de la caméra. On essaie ici de comprendre quelque chose du sentiment amoureux, d'expliquer l'émotion, le désir, de partager la relation intime, de défendre l'amour comme une expérience empirique. On parle rationnellement du plus irrationnel des sujets...

Eine Sommernacht, Wasser und Hunderte Menschen, die zusammengekommen sind. Hier in Paris, an den Ufern des Canal de l'Ourcq und des Bassin de la Villette. So geht das schon seit Jahren. Man picknickt, spielt Petanque, nimmt im Strom mitreisender Worte mit Freunden einen Drink und genießt diese für Sommerabende in der Stadt der Liebe so charakteristische Atmosphäre.

Loves me, Loves me not nimmt uns mit an die Ufer, ans Wasser, von einer Gruppe zur anderen, in die Unterhaltungen, zur Begegnung mit Unbekannten. Ob die Gespräche nun tiefgründig oder oberflächlich sind – es geht immer um ein Thema: die Liebe, mal in Verbindung mit dem Alltagstrott, mal philosophisch betrachtet. Ein knappes Dutzend Paare, Verliebte oder Freunde, erzählen spontan und ohne der Kamera Beachtung zu schenken. Es wird der Versuch unternommen, das Gefühl der Verliebtheit zu verstehen, Emotion und Begehren zu erklären, die intime Beziehung zu teilen und die Liebe als empirische Erfahrung zu verteidigen. Das irrationellste aller Themen, rationell beleuchtet...

A summer night, on the water's edge, hundreds of people, men and women, have gathered. It's Paris, on the banks of the Ourcq Canal, La Villette basin and it has been like this for many years. People picnic, play boules, have a drink with friends in an intoxicating stream of words, in this atmosphere so characteristic of summer evenings in the city of lovers.

Loves me, Loves me not offers us the possibility of roaming the banks, going with the flow, circulating from one group to another, at the whim of discussions and to meet strangers. Whether the conversations are serious or frivolous, a single subject attracts the attention of the director: love, amongst little everyday trivia and philosophical considerations. A dozen couples, lovers or friends, wax poetically very spontaneously, without worrying about the camera. Here we try to understand something of the feeling of love, to explain the emotion, the desire, to share an intimate relationship, to defend love as an empirical experience. We talk rationally of the most irrational of subjects...

CONTACTFabienne Abramovich, Claude-Evelyne Grandjean
METALproductions
+41 763198063
info@metametalproductions.ch
www.metametalproductions.ch

MADELINE ROBERT



KURT PELDA, ANDREA PFALZGRAF

MAHMUD'S ESCAPE – A SYRIAN FAMILY SEEKING REFUGE

SWITZERLAND | 2016 | 70' | GERMAN, ARABIC, ENGLISH,

SWISS GERMAN

MAHMUD'S FLUCHT

Mahmud, 29 ans, a fait partie des mouvements rebelles qui se battent contre le régime de Bachar el-Assad avant de voir monter en puissance l'Etat Islamique et de se battre contre lui également. Mais après que Daech eut attaqué des villes au gaz toxique, il choisit de quitter le pays avec sa femme Fatima et ses trois enfants Rayyan, Bayan et Ammar.

Au plus près de ses protagonistes, la caméra suit Mahmud dans les tranchés avant de le suivre lors de son long voyage avec sa famille de la Syrie à la Suisse. Lors de la dangereuse traversée en bateau pneumatique de la Turquie aux côtes grecques, puis sur la « route des Balkans », le matériel filmique est complété par les images capturées par Mahmud à l'aide de son portable. Dans une mise en abîme, ces images sont ensuite commentées par le réalisateur Kurt Pelda et par Mahmud, Fatima et leurs trois enfants, croisant alors les voix de l'observateur extérieur et des sujets concernés. Ainsi le film rend compte du parcours semé d'embûches de ceux qui fuient la guerre pour trouver refuge, et donne au passage un visage à ces milliers d'anonymes trop souvent réduits aux chiffres des statistiques.

Der 29-jährige Mahmud war Teil der Rebellenbewegungen, die gegen das Regime von Bachar el-Assad kämpften, bevor der Islamische Staat immer mächtiger wurde und er ebenfalls den Kampf gegen ihm aufnahm. Doch nachdem Daech Städte mit Giftgas angegriffen hatte, beschloss er, das Land mit seiner Frau Fatima und ihren drei Kindern Rayyan, Bayan und Ammar zu verlassen. Nah an den Protagonisten begleitet die Kamera Mahmud bei seinen Grabenkämpfen, bevor sie ihn auf seiner langen Reise mit seiner Familie von Syrien in die Schweiz filmt. Bei der gefährlichen Überfahrt im Schlauchboot aus der Türkei an die griechische Küste, dann auf der «Balkanroute». Ergänzt wird das Filmmaterial von den Bildern, die Mahmud mit seinem Handy aufgenommen hat. In einem «Bild im Bild» werden seine Aufnahmen anschliessend von dem Regisseur Kurt Pelda und von Mahmud, Fatima und ihren drei Kindern kommentiert; die Stimmen des externen Beobachters vermischen sich mit jenen der Betroffenen. So erzählt der Film von dem von Fallstricken gesäumten Weg jener, die vor dem Krieg fliehen, um Zuflucht zu suchen, und verleiht nebenbei den Tausenden Anonymen ein Gesicht, die viel zu oft auf Statistiken reduziert werden.

Mahmud, aged 29, was part of the rebel movements that fought against Bachar el-Assad's regime before seeing the rise in power of the Islamic State and then also fighting them. But after ISIS attacked towns with toxic gas, he chose to leave the country with his wife Fatima and his three children Rayyan, Bayan and Ammar.

The camera stays as close as possible to its protagonists, going with Mahmud into the trenches before following him during his long journey from Syria to Switzerland with his family. During the dangerous crossing in an inflatable boat from Turkey to the Greek coast, then on the "Balkan route", the filmed material is completed by the images captured by Mahmud with the help of his mobile phone. In a 'mise en abîme', his images are then commentated on by the director Kurt Pelda and by Mahmud, Fatima and their three children – thereby intersecting the voices of the external observer and the subjects concerned. The film thus reflects the route fraught with pitfalls of those who are fleeing war in order to find refuge and, in passing, gives a face to these anonymous thousands too often reduced to statistics.

PHOTOGRAPHY

Issa Ahmed, Ayoub Almadani, Ueli Haberstich, Anwar Mohammed, Mahmud Mohammed, Kurt Pelda, Martin Schächli

SOUND

Ruedi Müller

EDITING

Eric Studer

PRODUCTION

Belinda Sallin (SRF)

SELECTED FILMOGRAPHY

Kurt Pelda

- 2015 They Wanted to Kill Us (mlf)
- 2015 A World Champion Joins the Islamic State (sf)
- 2014 Among Human Traffickers (sf)
- 2013 How Syria Is Dying (mlf)
- 2013 Dramatic Escape from Syria (sf)
- 2012 The War Reporter (sf)
- 2011 Against Gaddafi (sf)

Andrea Pfalzgraf

- 2014 I'm Not a Victim Anymore... (mlf)
- 2014 The End Is the Beginning... (mlf)
- 2013 Cuckoo Children... (mlf)
- 2013 Cancer Is Stupid (mlf)
- 2012 Goethe, Faust and Julia (mlf)
- 2011 Oh Boy! (mlf)
- 2010 Struck by Lightning (mlf)
- 2010 My Godchild in Mali (sf)
- 2009 There Is no Bandaid... (mlf)

CONTACT

Marius Born
Schweizer Radio und Fernsehen SRF
+41 443055906
marius.born@srf.ch
www.srf.ch

RAINER M. TRINKLER

MARCEL SCHAFFNER – DIALOG MIT DER STILLE

SWITZERLAND | 2016 | 72' | SWISS GERMAN
WORLD PREMIERE

PHOTOGRAPHY

Rainer M. Trinkler

EDITING

Rainer M. Trinkler

PRODUCTION

Marianne Bucher (Filmkollektiv
Zürich AG), Rainer M. Trinkler

FILMOGRAPHY

- 2016 Marcel Schaffner – Dialog mit der Stille
- 1995 Das Koerfer Haus von Marcel (mlf)
- 1989 Reise zum Kongress der Pinguine (mlf)
- 1988 Kap der digitalen Hoffnung (mlf)
- 1984 Verhängt ineinander die Glieder, die bleichen (mlf)

Marcel Schaffner est un peintre suisse né à Bâle en 1931 et influencé par les mouvements américains d'après-guerre, expressionnisme abstrait et 'color field' en tête. Dans ce portrait documentaire réalisé pendant les dernières années de sa vie (il décédera à Zurich en 2012), la caméra l'accompagne au travail, chez lui, lors de l'achat de peinture ou de l'un de ses voyages annuels en Espagne. Peu à peu, dans une suite de séquences fragmentaires, sa parole, ses considérations métaphysiques et sa conception de l'art donnent un sens précis à sa démarche, dévoilant la force sensationnelle de ses tableaux. Par une simplicité et une pudeur désarmantes, *Marcel Schaffner – Dialog mit der Stille* réussit à lever le voile, au moins un peu, sur l'univers intérieur du peintre. Le cinéma trouve alors ici, par ses propres moyens, un langage commun à la peinture, pour venir magnifier le geste de création.

Der Schweizer Maler Marcel Schaffner wurde 1931 in Basel geboren und von den amerikanischen Nachkriegsbewegungen beeinflusst, allen voran vom abstrakten Expressionismus und der Farbfeldmalerei.

In diesem dokumentarischen Porträt, das in seinen letzten Lebensjahren realisiert wurde (er verstarb 2012 in Zürich), begleitet ihn die Kamera bei der Arbeit, zu Hause, beim Kauf von Farben oder auf einer seiner jährlichen Reisen nach Spanien. Nach und nach, im Rahmen einer Abfolge bruchstückhafter Sequenzen, geben seine Worte, seine metaphysischen Überlegungen und seine Vorstellung von der Kunst seiner Herangehensweise einen präzisen Sinn und enthüllen die sensationelle Kraft seiner Gemälde.

Einfach und mit einem entwaffnenden Zartgefühl gelingt es *Marcel Schaffner – Dialog mit der Stille*, den Vorhang zur Innenwelt des Malers zu lüften – zumindest ein wenig. Hier findet das Kino durch seine eigenen Mittel eine gemeinsame Sprache für die Malerei, um die Geste des Schaffens zu verherrlichen.

Marcel Schaffner was a Swiss painter born in Basel in 1931 and influenced by the post-war American movements, particularly abstract expressionism and Color Field. In this documentary portrait made during the final years of his life (he died in Zurich in 2012), the camera accompanies him at work, at home, when he goes to buy paint or during one of his annual trips to Spain. Little by little, in a series of fragmented sequences, his speech, his metaphysical considerations and his conception of art give a precise sense to his approach, unveiling the sensational strength of his paintings.

With a disarming simplicity and decency, *Marcel Schaffner – Dialog mit der Stille* succeeds in lifting the veil, at least a little, on the painter's inner world. Here, film finds, by its own means, a common language with painting, in order to come and magnify the gesture of creation.



CONTACT

Rainer M. Trinkler
+41 443644769
rmtrinkler@bluewin.ch



Anoosh et Arash sont deux DJs de la scène house underground de Téhéran. Pourtant, obtenir le droit à la fête est un combat difficile. Organiser une rave party et faire circuler la nouvelle sans se faire prendre requiert des méthodes dignes d'un film d'espionnage. Car jouer dans une fête ou y participer peut mener derrière les barreaux. Chaque nouvelle soirée est un défi. Afin d'échapper au harcèlement policier, Anoosh et Arash décident de quitter la ville et d'organiser une rave party dans le désert. L'évènement est un succès. Revigorés, ils retournent à Téhéran pour essayer de vendre leur musique. Mais Anoosh se fait arrêter, et le monde des deux amis s'effondre. C'est alors que leur parvient, sortie de nulle part, une invitation pour jouer à Zurich, dans le plus grand festival techno du monde. Une occasion unique. *Raving Iran* pose son regard sur la scène musicale underground de Téhéran. La réalisatrice dresse le portrait, sans limite et au plus près des personnages, d'une génération en quête de reconnaissance et qui refuse de se résigner à l'oubli.

Anoosh und Arash sind DJs in Teherans House-Undergroundszene. Party machen ist hier Kampfsport. Um nicht entdeckt zu werden, beruht die Veranstaltung und Promotion von Raves auf Techniken, die eines Spionagenetzwerks würdig sind. Denn wer auf diesen Partys erscheint oder spielt läuft Gefahr, hinter Gittern zu landen. Darum ist jede Party eine neue Herausforderung. Um die raubeinigen Polizisten in der Hauptstadt zu vermeiden, beschliessen Anoosh und Arash, einen Rave in der Wüste zu organisieren. Ermutigt vom Erfolg ihres Events gehen sie zurück nach Teheran und versuchen, ihre Musik zu verkaufen. Doch die Polizei nimmt Anoosh fest. Für die beiden Freunde bricht eine Welt zusammen. Dann kommt aber aus dem Nichts eine Einladung, nach Zürich zu fliegen und am grössten Technofestival der Welt teilzunehmen. Eine einmalige Gelegenheit. *Raving Iran* bietet einen Blick ins Innere von Teherans Underground-Musikszene. Mit unbegrenztem Zugang und grosser Nähe zu den Protagonisten zeichnet die Filmemacherin das Porträt einer Generation, die Anerkennung sucht und es ablehnt, mit dem Strom zu schwimmen.

Anoosh and Arash are DJs of Tehran's underground house music scene. However, the fight for their right to party is very tough. In order to organise raves, they adopt spy-like underground techniques to spread the info without getting into trouble. Indeed, people who play at or attend the parties might land behind bars. Therefore, each party is a new challenge. Trying to avoid the bullying cops in the city, Anoosh and Arash decide to organise a rave in the desert. Reinvigorated by the success of the event, they go back to Tehran and try to sell their music. The police, though, arrests Anoosh. The world crumbles for the two friends. Then, out of nowhere, they receive an invitation to fly to Zurich to play in the biggest techno festival in the world. A once-in-a-lifetime opportunity. *Raving Iran* casts a glance on the underground musical scene of Tehran. With unlimited access and closeness to the protagonists, the filmmaker creates a film that portrays the struggles of a generation that wants to be accepted and refuses to be consigned into oblivion.

SUSANNE REGINA MEURES

RAVING IRAN

SWITZERLAND | 2016 | 84' | FARSI, ENGLISH, GERMAN
WORLD PREMIERE

PHOTOGRAPHY

Gabriel Lobos,
Susanne Regina Meures

SOUND

Jacques Kieffer

EDITING

Rebecca Trösch

MUSIC

Blade&Beard, Ghazal Shakeri,
Roland Widmer, Stefan
Willenegger

PRODUCTION

Christian Frei (Christian Frei
Filmproductions GmbH),
Anita Wasser (ZHdK Zürcher
Hochschule der Künste)

CO-PRODUCTION

SRF, 3 SAT

FILMOGRAPHY

2016 *Raving Iran*
2013 *Julie Wants More* (sf)

CONTACT

Christian Frei
Rise And Shine World Sales
+41 792879127
christianfrei@gmx.ch
www.riseandshine-berlin.com

LILA RIBI

SILENT REVOLUTION

SWITZERLAND | 2016 | 92' | FRENCH

RÉVOLUTION SILENCIEUSE

WORLD PREMIERE

**SCREENPLAY**

Lila Ribí

PHOTOGRAPHY

Lila Ribí

SOUND

Lila Ribí, Denis Séchaud

EDITING

Suzana Pedro

MUSIC

Christian Garcia

PRODUCTIONFrancine Lusser, Gérard Monier
(Tipi'mages Productions)**CO-PRODUCTION**

RTS

FILMOGRAPHY

2016 Silent Revolution
 2015 Cédric Chezeaux (sf)
 2013 Living Bread (sf)
 2012 Pierrette Bloch (sf)
 2012–2015 Portraits of Artists (sf)
 2010 Celebrating Eleanor Roosevelt (sf)
 2009 Le Téméraire (sf)
 2008 Spaghetti alle vongole (sf)
 2007 Esprits des lieux (sf)

Cédric est agriculteur. Lila Ribí le filme tout au long de l'année où il décide de changer radicalement ses méthodes de travail, abandonnant l'agriculture conventionnelle pour se lancer dans une expérience de culture céréalière raisonnée (conversion à l'agriculture biologique, choix de variétés de blé adaptées au terroir et aux besoins d'artisans boulangers locaux, etc.)

La réalisatrice suit et supporte la démarche de l'agriculteur avec un regard bienveillant et solidaire, un désir de relayer ces petites «révolutions» qui passent inaperçues. Mais le film se révèle dans la dramatisation de cette aventure, lorsqu'elle filme les moments de doute et qu'elle monte les scènes de conflits. Comme tout changement, l'expérience de Cédric est difficile, il prend des risques pour défendre ses convictions et le réel met à l'épreuve son projet. Il y a des instants de crises et de tensions. Alors l'optimisme de Cédric et sa foi qui semblent à toute épreuve, se fissurent et son combat apparaît; Cédric a des incertitudes et des contradictions. À la fin du film, il aura achevé et réussi quelque chose mais ce ne sera qu'une étape pour lui comme pour le monde futur.

Cédric ist Landwirt. Lila Ribí filmt ihn während des gesamten Jahres, das auf die Entscheidung einer Umstellung auf die biologische Landwirtschaft und die damit einhergehende Auswahl der dem Boden und den Bedürfnissen der lokalen Bäcker angepassten Getreidesorten folgt.

Die Regisseurin verfolgt und unterstützt das Vorhaben des Landwirtes mit einem wohlwollenden, solidarischen Blick und dem Wunsch, von einer dieser kleinen «Revolutionen» zu erzählen, die oft unbemerkt bleiben. Mit der Dramatisierung dieses Abenteuers, den gefilmten Augenblicken des Zweifels und dem Zeigen der Konflikte entwickelt der Film seine Seele. Wie jede Änderung erweist sich auch Cédrics Experiment als schwierig, er geht Risiken ein, um seine Überzeugungen zu verteidigen, und muss sein Projekt der Prüfung der Wirklichkeit aussetzen. Es gibt Krisenmomente, Spannungen sind zu spüren. Cédrics wasserdicht wirkende Zuversicht bekommt Risse und sein Kampf zeichnet sich ab. Cédric ist nicht frei von Unsicherheiten und Widersprüchen. Am Ende des Films wird er etwas erreicht und erfolgreich abgeschlossen haben, aber für ihn und die Zukunft der Welt soll es nur ein Etappensieg sein.

Cédric is a farmer. Lila Ribí films him throughout the year in which he decides to radically change his working methods, abandoning conventional agriculture in order to embark on an experiment in integrated cereal growing (conversion to organic agriculture, choice of wheat varieties adapted to the land and to the requirements of local traditional bakers, etc.).

The director's perspective as she follows and supports the farmer's approach is one of benevolence and solidarity, a desire to relay these small "revolutions" that are passing undetected. But the film comes into its own in the dramatisation of this adventure, when she films moments of doubt and edits scenes of conflict. Like any change, Cédric's experiment is difficult, he takes risks to defend his beliefs and his project has to face up to reality. There are moments of crisis and tension. Then Cédric's optimism and faith, which seemed iron-clad, crack and his struggle appears. Cédric has uncertainties and contradictions. At the end of the film, he will have completed and achieved something but it will only be a stage for him, as it is for the future world.

CONTACTFrancine Lusser
Tipi'mages Productions
+41 227354118
mail@tipimages.ch**MADLINE ROBERT**



DIEDIE WENG

THE BEEKEEPER AND HIS SON

SWITZERLAND, CANADA | 2016 | 80' |

CHINESE REGIONAL DIALECTS

WORLD PREMIERE

De retour au village après des études de commerce en ville, Maofu a 20 ans et l'ambition de moderniser la ferme apicole de son père. Ce dernier cependant ne l'entend pas ainsi, et déplore quant à lui le manque d'envie de son fils de s'initier au métier. «Avec un désir personnel de reconnecter avec mes racines, je souhaitais faire un film sur un jeune homme en train d'apprendre l'art traditionnel de l'apiculture auprès de son père, ainsi que retrouver sa famille (...). Toutefois, les choses ne se passèrent pas comme prévu, et je me suis intéressée à savoir pourquoi il est si difficile de nos jours pour un jeune homme de vivre au village. J'ai progressivement réalisé que le film m'aidait à affronter mes propres questionnements par rapport à l'identité et aux relations familiales à travers la compréhension des besoins intérieurs tant du père que du fils.» (DW) Un conflit silencieux filmé de près et avec une empathie certaine, qui reflète une déchirure générationnelle dans la Chine contemporaine, hésitant entre vie rurale et capitalisme d'Etat urbain.

Nach der Rückkehr von seinem Studium der Betriebswirtschaft in der Stadt möchte der 20-jährige Maofu die Bienenzucht seines Vaters modernisieren. Letzterer hält jedoch nicht besonders viel von diesem Vorhaben und beklagt die mangelnde Bereitschaft seines Sohnes, den Beruf zu erlernen. «Ich hatte den persönlichen Wunsch, mich wieder mit meinen Wurzeln zu verbinden, und einen Film über einen jungen Mann zu machen, der die traditionelle Kunst der Bienenzucht von seinem Vater erlernt und seiner Familie wieder näher kommt (...). Die Dinge liefen jedoch anders als geplant und ich wollte herausfinden, warum das Leben in einem Dorf für einen jungen Mann heutzutage so schwierig ist. Schrittweise merkte ich, dass mir der Film durch das Verständnis der inneren Bedürfnisse des Vaters und seines Sohnes dabei half, mich mit meinen eigenen Fragen zur Identität und den familiären Beziehungen auseinanderzusetzen.» (DW) Ein stiller Konflikt, der aus der Nähe und mit einem gewissen Mitgefühl gefilmt wird, und der einen Bruch zwischen den Generationen im modernen, zwischen dem Landleben und dem urbanen Staatskapitalismus hin und her gerissenen China widerspiegelt.

Back in the village after his studies in town, Maofu is 20 years old and his ambition is to modernise his father's bee farm. However, the latter does not see it this way and bemoans his son's lack of desire to enter this trade. "With a personal desire to reconnect with my roots, I longed to make a film about a young man learning his father's traditional beekeeping craft and reconnecting with his family (...). However, things didn't go as I had expected, and I became interested in why it was so hard for a young man to stay in the village nowadays. I gradually realized that the film has helped me face my own questions about identity and family relationships through understanding the internal needs of both the father and the son." (DW) A silent conflict filmed close up and with a certain empathy, which reflects the generational divide in contemporary China, hesitating between rural life and urban State capitalism.

SCREENPLAY

Vadim Jendreyko, Diedie Weng

PHOTOGRAPHY

Diedie Weng

SOUND

Diedie Weng

EDITINGAnnette Brütsch,
Vadim Jendreyko,
Mahi Rahgozar, Diedie Weng**MUSIC**

Daniel Almada

PRODUCTIONSusanne Guggenberger,
Vadim Jendreyko (Mira Film),
Lucie Trembley (Lowik Media)**CO-PRODUCTION**

SRF, SRG SSR

FILMOGRAPHY

2016 The Beekeeper and
His Son
2012 Ming Day and Night (m/f)
2009 Build on Past for
Our Future (sf)
2007 Mosuo Song Journey (m/f)

CONTACT

Susanne Guggenberger
Mira Film
+41 439603681
guggenberger@mirafilm.ch
www.mirafilm.ch

SHU AIELLO, CATHERINE CAPELLA

UN PAESE DI CALABRIA

FRANCE, SWITZERLAND, ITALY | 2016 | 90' | ITALIAN, FRENCH
WORLD PREMIERE**SCREENPLAY**

Shu Aiello, Catherine Catella

PHOTOGRAPHY

Steeve Calvo, François Pages, Maurizio Tella

SOUND

Jean-François Priester

EDITING

Shu Aiello, Catherine Catella

MUSIC

Francesca Breschi

PRODUCTION

Florence Adam (Les Productions JMH), Laurence Ansquer (Tita Productions), Serena Gramizzi (Bo Film), Martine Vidalenc (Marmitafilms)

FILMOGRAPHY**Shu Aiello**

- 2016 Un paese di Calabria
- 2015 Que souffle le vent (mlf)
- 2013 MP13, Première étape (mlf)
- 2011 La mutation du crabe du cocotier (mlf)
- 2008 Cinéastes et papillon (mlf)
- 2001 Marseille, Joliette (mlf)

Catherine Catella

- 2016 Un paese di Calabria
- 2013 Au diapason du monde (mlf)
- 2009 Palermo Bella (mlf)
- 2006 Moi aussi je suis à bout de souffle

CONTACT

Laurence Ansquer
Tita Productions
+33 491334463
l.ansquer@titaprod.com
www.titaprod.co

Riace est un village de Calabre. Autrefois terre de guerriers, c'est aujourd'hui un havre de paix pour les réfugiés : la pensée utopique d'une petite communauté au cœur d'une Europe au ségrégationnisme grandissant. Par le passé, le maire décida de céder des logements vides à ceux qui avaient besoin d'un toit, quelle que soit leur origine ou la couleur de leur peau. C'est ainsi que la communauté de Riace devint la première à accueillir convenablement des réfugiés, à les héberger comme des êtres humains et non comme les statistiques d'une catastrophe mondiale. Mais l'heure est aux élections. L'opposition veut se défaire du maire de gauche. La population doit défendre les résultats obtenus par la communauté. En observant attentivement des gens de milieux différents travailler ensemble à la création de nouvelles approches et valeurs, les réalisateurs donnent une réponse imparable aux politiciens qui prônent la haine, le racisme et la ségrégation. A la manière d'une fable néoréaliste de Vittorio De Sica, le village et ses habitants incarnent l'espoir d'un futur meilleur.

Riace ist ein Dorf in Kalabrien. Einst zogen Krieger durch das Land. Heute ist es ein sicherer Hafen für Flüchtlinge. Eine kleine Gemeinschaft und ihr Utopie-Verständnis in einem Europa, wo Rassismus wieder hoffähig wird. Der Bürgermeister teilt bereits seit langer Zeit und ungeachtet ihrer Herkunft leerstehende Unterkünfte Menschen zu, die dringend ein Dach über dem Kopf benötigen. Dadurch wurde die Gemeinde Riace zu einem der ersten Orte, wo Flüchtlinge als Menschen und nicht als Teil der Statistik einer globalen Katastrophe, aufgenommen werden. Doch wieder stehen in Riace die Wahlen bevor. Die Opposition möchte den linkslastigen Bürgermeister loswerden. Jetzt liegt es an den Bürgern, sich für die von der Gemeinde erreichten Ergebnisse stark zu machen. Der Filmemacher beobachtet aufmerksam, wie Menschen unterschiedlicher Herkunft zusammen daran arbeiten, neue Lebensbedingungen und Werte zu schaffen, und liefert den Hass und Rassismus predigenden Politikern unabwiesbare Gegenargumente. Wie in einer neorealistischen Erzählung von Vittorio De Sica werden das Dorf Riace und seine Bewohner zum Schimmer einer Hoffnung auf eine bessere Zukunft.

Riace is a small village in Calabria. Once there were warriors roaming the land. Today it is a safe haven for refugees. A small community and its idea of utopia in the heart of a growing segregationist Europe. The mayor decided long ago to give the empty flats and houses to the people in dire need of a roof over their head regardless of their origins or skin colour. Thus, the community of Riace became one of the very first to receive refugees adequately and shelter them as human beings and not just as statistical numbers of a global catastrophe. Election time looms again though in Riace. The opposition wants to get rid of the leftist mayor. Now it is up to the population to stand up for the results achieved by the community. While carefully observing how people of different backgrounds work together to create new surroundings and values, the filmmakers provide an irrefutable answer to those politicians who preach hatred, racism and segregation. As in a neorealist tale by Vittorio De Sica, the village and the people of Riace become the beacon of hope for a better future.



DÉBORAH LEGIVRE

VOX USINI

SWITZERLAND | 2016 | 70' | FRENCH
WORLD PREMIERE

Au cours des années 80, des jeunes genevois revendiquent des espaces de liberté politique et artistique. Leur lutte aboutit à la création de l'Usine, un centre d'action culturelle qui reste jusqu'à aujourd'hui « le lieu alternatif » de Genève. Mais désormais son autonomie est menacée. Face à ce danger les jeunes se mobilisent, comme auparavant... La cinéaste dit : "Ces enjeux (...) ont insufflé chez moi le sentiment que tout était possible, et c'est dans ce même état d'esprit qu'est née l'envie de faire ce film. (...) Si ce projet comporte une dimension personnelle, celle-ci est au service d'une véritable approche critique de ce lieu. Qu'est devenu l'Usine aujourd'hui ? Sa résistance et son héritage militant ont-ils survécu à l'épreuve du temps ? Son désir de reconnaissance et de prospérité l'emportera-t-elle vers une inévitable institutionnalisation ? Comment la génération actuelle, dans une société où le divertissement se consomme à la louche et noie tout l'enjeu d'une culture qui se veut différente, parvient-elle à se l'approprier ?" Des questions qui en font un film à la fois personnel et collectif.

Im Laufe der 1980er-Jahre fordern junge Genfer Räume der politischen und künstlerischen Freiheit. Ihr Kampf mündet in die Schaffung von 'L'Usine', ein Kulturzentrum, das bis heute in Genf «der alternative Ort» ist. Aber nun ist seine Autonomie bedroht. Angesichts der drohenden Gefahr mobilisieren sich die jungen Leute, ganz wie einst. Dazu die Filmemacherin: «Diese Herausforderungen (...) haben mir das Gefühl gegeben, dass alles möglich ist, und aus diesem Eindruck heraus ist der Wunsch entstanden, diesen Film zu machen. (...) Sollte dieses Projekt eine persönliche Dimension enthalten, dann steht diese im Dienst einer kritischen Betrachtung dieses Ortes. Was ist aus 'L'Usine' geworden? Haben ihr Widerstandsgeist und ihr aktivistisches Erbe überlebt? Wird ihr Wunsch nach Anerkennung und Wohlstand unvermeidlich zu ihrer Institutionalisierung führen? Wie gelingt es der heutigen Generation in einer Gesellschaft, wo Unterhaltung schöpflöffelweise konsumiert wird und die Herausforderungen einer Kultur, die anders sein will, im Keim erstickt werden, sie sich zu eigen zu machen?». Fragestellungen, die einen zugleich persönlichen und gemeinschaftlichen Film hervorgebracht haben.

Throughout the 1980s, the young people of Geneva demanded spaces of political and cultural freedom. Their fight resulted in the creation of 'l'Usine', a cultural action centre which has remained "the alternative venue" in Geneva until today. But its independence is now under threat. Faced with this danger, young people are rallying, as they did before... The filmmaker says: "These issues [...] inspired in me the feeling that everything was possible, and this same state of mind led me to want to make this film. [...] If this project involves a personal dimension, it is one that aims to serve a genuine critical approach to this place. What has 'l'Usine' become today? Have its resistance and its militant heritage survived the test of time? Will its desire for recognition and prosperity take it towards the inevitable institutionalisation? How can the current generation – in a society in which entertainment is consumed by the bucketful and drowns the whole challenge of a culture that wants to be different – successfully make it their own?" Questions that make this film both personal and collective.

PHOTOGRAPHY
Marc Zumbach

SOUND
Adrien Kessler

EDITING
Justine Gilliberto

PRODUCTION
Nicolas Wadimoff (Akka Films)

FILMOGRAPHY
2016 Vox Usini



SEÑOR BANISTA

PREMIERS PAS

**20 PREMIERS FILMS COURTS DE JEUNES
CINÉASTES ISSUS D'ÉCOLES DE CINÉMA
D'ICI ET D'AILLEURS.**

**20 ERSTE KURZFILME VON JUNGEN
FILMEMACHERN AUS SCHWEIZER UND
AUSLÄNDISCHEN FILMHOCHSCHULEN.**

**20 FIRST SHORT FILMS FROM YOUNG SWISS
AND FOREIGN FILM SCHOOL GRADUATES.**

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

MAXIME ROY

CANTA EL DILUVIO

FRANCE | 2016 | 31' | SPANISH

WORLD PREMIERE

**PHOTOGRAPHY**

Jonathan Ricquebourg

SOUNDClément Laforce, Margaux Robin,
Maxime Roy**EDITING**

Annaëlle Simonet

PRODUCTION

Maxime Roy (La Fémis)

FILMOGRAPHY2016 *Canta el diluvio* (sf)

Jerez de la Frontera en Andalousie, enclave de gitans et berceau du flamenco. On se réunit chaque jour au «Colegio», ancienne école transformée en 'peña' (club), pour chanter, la fièvre au corps. S'appropriant un motif documentaire devenu presque classique, un film qui témoigne de la faculté du cinéma de réinventer à jamais le regard porté sur un instant: suspendu, libéré du poids du monde.

Das andalusische Jerez de la Frontera ist eine Zigeunerenklave und die Wiege des Flamencos. Jeden Abend kommt man im 'Colegio', einer ehemaligen, zu einem 'peña' (Club) umfunktionierten Schule, zusammen, um feurige Lieder zu singen. Der Film nimmt sich einer fast zu einem Klassiker gewordenen Thematik vom Dokumentarfilm an und zeugt von der Fähigkeit des Kinos, den Blick, mit dem ein Moment betrachtet wird, stets neu zu erfinden: wie schwebend, von der Last der Welt befreit.

Jerez de la Frontera, Andalusia; gypsy enclave and birthplace of flamenco. They get together every day at the "Colegio", a former school converted into a 'peña' (club), to sing with hearts ablaze. Adopting a documentary motif that has become almost classic, a film that bears witness to film's ability to reinvent for ever the perception of a moment: suspended, freed from the weight of the world.

EMILIE BUJÈS

VALENTIN MERZ

CHRONICLE OF A TERRITORY

SWITZERLAND | 2016 | 23' | FRENCH, SWISS GERMAN, ENGLISH

CHRONIQUE D'UN TERRITOIRE

WORLD PREMIERE

**PHOTOGRAPHY**

Valentin Merz

SOUND

Valentin Merz

EDITING

Valentin Merz

PRODUCTION

Jean Perret (HEAD)

FILMOGRAPHY2016 *Chronicle of a Territory* (sf)2016 *Chloé, l'Intercity et les arbres* (sf)2015 *En route vers la mer de glace* (sf)2015 *Heidi – Un drame de la patrie* (sf)**CONTACT**Jean Perret
HEAD – Haute Ecole d'Art et de Design Genève
Département cinéma / cinéma du réel
+41 223885889
amale.dupont@hesge.ch

Dans cet essai de définir un lieu, il y a un chevalier avec un heaume et un amateur de motocross, Stevenson, qui se promène avec son âne et une jeune femme amoureuse, des prairies enneigées où paissent des bisons et la terre qui flambe de l'écobuage, des avens, gouffres sans fond et le sommet plat du mont Lozère. Il y a surtout cet élan, ce mouvement de l'Histoire vers le futur, qui rend un territoire vivant.

In diesem Versuch, einen Ort zu definieren, gibt es einen Ritter mit Helm, einen Motocross-Fan, Stevenson, der mit seinem Esel und einer jungen verliebten Frau spazieren geht, verschneite Wiesen mit grasenden Bisons, Brandrodung, Karsthöhlen, bodenlose Abgründe und den abgeflachten Gipfel des Mont Lozère. Aber vor allem ist da ein Schwung, eine in die Zukunft gerichtete Bewegung der Geschichte, die ein Gebiet lebendig macht.

In this attempt to define a place, we see a knight wearing a great helm and a motocross enthusiast, Stevenson, who walks about with his donkey and a young woman in love, snow-covered prairies where bison graze and the earth is ablaze from stubble burning, sinkholes, bottomless chasms and the flat summit of Mount Lozère. Above all, there is this momentum, this movement of History towards the future, which brings the territory alive.

MADELINE ROBERT

CONTACTGéraldine Amgar
La Fémis
+33 153412116
g.amgar@femis.fr
www.femis.fr

PIETRO LUIGI CAPOLUONGO

COCODRILO

CUBA | 2016 | 29' | SPANISH

WORLD PREMIERE

**PHOTOGRAPHY**
Johan Carrasco**SOUND**
César Centeno**EDITING**
Livia Uchoa**PRODUCTION**
Hugo Baró, Melvin Rocco**FILMOGRAPHY**
2016 Cocodrilo (sf)
2014 Habana Sol (sf)
2014 Zinc Tile (sf)
2014 Ants (sf)
2013 Vertadero Social Club (sf)

Des ancêtres pirates ou anglais, des révolutionnaires qui construisent une route, un plaisancier américain qui s'abrite dans une baie, des migrants perdus, une jeunesse insouciante sous les cocotiers... *Cocodrilo* est un coin perdu de Cuba qui, l'espace du film, devient le carrefour du monde par le biais de tout un panel de formes: cinéma direct, expérimental, reconstitution ou encore archive animée.

Vorfahren, die Piraten oder Engländer waren, Revolutionäre, die eine Strasse bauen, ein Segler, der in einer Bucht vor Anker gegangen ist, verlorene Migranten, sorglose Jugend unter Kokospalmen... *Cocodrilo* ist ein abgelegener Winkel Kubas, der für die Dauer des Films anhand einer üppigen Palette von Stilarten zum Treffpunkt wird: Direct Cinema, Experimentalfilm, Nachstellung, oder wie ein Trickfilm arrangierte Archivbilder.

Pirate or English ancestors, revolutionaries who built a road, an American yachtsman taking shelter in a bay, lost migrants, carefree youths beneath the coconut trees... *Cocodrilo* is a remote spot in Cuba which, for the time of the film, becomes a crossroads for the world through a variety of forms: cinéma direct, experimental film, reconstruction or even animated archives.

MADELINE ROBERT

JONAS SCHEU

COOLING WATERS

SWITZERLAND | 2016 | 8' | BOSNIAN

HLADIVODE

WORLD PREMIERE

**SCREENPLAY**
Kemal Drakovac, Veiz Guta,
Muradif Klino**PHOTOGRAPHY**
Adnan Branković**SOUND**
Alain GUILLEBEAU, Daniel Symons**MUSIC**
Emmanuel Burnier**PRODUCTION**
Lionel Baier (ECAL), Jean Peret
(HEAD)**FILMOGRAPHY**
2016 Cooling Waters (sf)
2015 The Swiss Rabbit Breeder
(sf)
2012 Amrit Nectar of Immortality
(mlf)
2007 Matière Première (sf)**CONTACT**
Jean-Guillaume Sonnier
ECAL - Ecole Cantonale d'Art de Lausanne
+41 213169933
jean_guillaume.sonnier@ecal.ch
www.ecal.ch

Sur les hauteurs de Sarajevo, dans la brume, on découvre des hommes qui s'affairent autour d'une maison abandonnée. Qui sont-ils? Que font-ils? Quelles traces sont-ils occupés à faire disparaître? En un mouvement, un lent travelling, se lie la nature sauvage et la construction rectiligne, les gestes du présent et les ruines du passé, des personnages bien vivants et une Histoire encore à vif.

In den Anhöhen um Sarajewo sind Männer zu sehen, die im Nebel geschäftig um ein leerstehendes Haus herum zu tun haben. Wer sind sie? Was tun sie? Welche Spuren wollen sie verwischen? In einer einzigen, langsamen Kamerafahrt vereinen sich wilde Natur und schnurgerade Bauwerke, die Gesten der Gegenwart und die Ruinen der Vergangenheit, quicklebendige Figuren und eine noch schmerzende Geschichte.

On the heights of Sarajevo, in the fog, we discover men who are milling around an abandoned house. Who are they? What are they doing? What tracks are they busy trying to erase? In one movement, a slow tracking shot, we see the connection between wild nature and rectilinear construction, the gestures of the present and the ruins of the past, characters who are very much alive and History that is still raw.

MADELINE ROBERT**CONTACT**
Silvia Durán Molina
EICTV
+53 47383152
promocioninternacional@eictv.co.cu
www.eictv.org

OLIVIER RACINE

DAVID'S BIRTHDAY

CANADA | 2016 | 19' | FRENCH

L'ANNIVERSAIRE DE DAVID

WORLD PREMIERE

**SOUND**Anouk Deschênes,
Marc-Antoine Lemire**MUSIC**

Benoît Lemire

PRODUCTION

Olivier Racine

FILMOGRAPHY

2016 David's Birthday (sf)

Pour fêter l'anniversaire de David, ses trois amis Ben, Dave et Paf lui réservent une soirée surprise faite de pizzas et de bières. Mais David a l'esprit ailleurs, il pense à son dernier flirt. L'espace d'une nuit, la caméra d'Olivier Racine saisit, par la langue et le langage corporel, un tissu d'expressions des sentiments amicaux masculins. Mais le film construit également un récit amoureux à la belle fin ouverte.

Um Davids Geburtstag zu feiern, organisieren seine drei Freunde Ben, Dave und Paf eine Überraschungsparty mit Pizza und Bier. Aber David ist mit seinen Gedanken ganz woanders. Er denkt an seinen letzten Flirt. Während einer Nacht erfasst die Kamera von Olivier Racine durch Sprache und Körpersprache das Geflecht, in dem Männer freundschaftliche Gefühle ausdrücken. Aber der Film ist auch eine Liebesgeschichte mit einem offenen Ende.

To celebrate David's birthday, his three friends Ben, Dave and Paf have organised a surprise evening with pizza and beer. But David is preoccupied, he is thinking about his last flirtation. Over one night, Olivier Racine's camera captures, through language and body language, a web of masculine expressions of friendship. But the film also builds a story of love with a beautiful open ending.

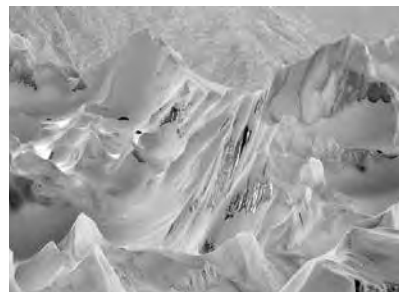
MOURAD MOUSSA**CONTACT**Olivier Racine
+1 5147924352
ollirac4@gmail.com

LÉONARD KOHLI

E.B.C. 5300M

SWITZERLAND | 2016 | 15' | NO DIALOGUE

WORLD PREMIERE

**SOUND**

Samuel Raccio

EDITING

Orsola Valenti

PRODUCTION

Léonard Kohli (ECAL)

FILMOGRAPHY2016 E.B.C. 5300m (sf)
2014 Moments of Eiger (sf)
2014 At This Time (sf)
2014 La Voie royale (sf)
2013 Contemplation (sf)**CONTACT**Léonard Kohli
ECAL - Ecole Cantonale d'Art de Lausanne
+41 765972879
leok@sunrise.ch

Peu à peu, le camp de base de l'Everest (alt. 5300m) se construit et c'est une véritable ville avec toute son organisation qui nous est dévoilée, émergeant temporairement de la blancheur des neiges éternelles, suspendue à l'immensité de l'Himalaya. Se pose alors la question de la surpopulation de ce lieu sauvage et du paradoxe qu'entraînent ces formes de tourisme de l'extrême.

Schritt für Schritt entsteht am Mount Everest in 5300 m Höhe das Basislager und mit ihm eine vergängliche aber funktionierende Stadt, die sich im makellosen Weiss des ewigen Eises an die Hänge des Himalaya klammert. Es stellt sich dann die Frage der Überbevölkerung dieser wild gebliebenen Natur und der aus dieser Form des Extremtourismus entstehenden Widersprüche.

The Everest Base Camp (alt. 5300 m) is gradually built, becoming a real town, revealing all its organised life to us, temporarily emerging from the white of the eternal snow, suspended within the vastness of the Himalayas. And so the question of the overpopulation of this wild place and the paradox these forms of extreme tourism bring with them is posed.

MADÉLINE ROBERT

ALINA MANOLACHE

END OF SUMMER

ROMANIA | 2015 | 20' | ROMANIAN

INTERNATIONAL PREMIERE

**PHOTOGRAPHY**

Ruben Agadjanean

EDITING

Gabi Basalici, Mircea Bobina

PRODUCTION

Dan Nutu (Aristoteles Workshop Association)

FILMOGRAPHY2015 End of Summer (sf)
2015 Your Visit Starts Here (sf)

L'été prend fin. Bientôt, les garçons de la bande quitteront leur village pour l'université. Quelques derniers moments passés ensemble, entre excitation et crainte de l'avenir, révèlent les incertitudes adolescentes avec sensualité, à la chaleur d'un feu de camp ou sous les lumières d'une fête privée. Un regard de réalisatrice sur une masculinité en construction, sur le fil, entre deux âges.

Der Sommer geht zu Ende. Bald werden die Jungs der Bande ihr Dorf verlassen, um zur Universität zu gehen. Ein paar letzte, von einer Mischung aus Aufregung und Angst vor der Zukunft geprägte gemeinsame Momente an einem wärmenden Lagerfeuer oder unter den Lichtern einer privaten Party offenbaren feinfühlig die Unsicherheiten der Jugend. Ein Blick der Regisseurin auf eine in der Entstehung befindliche Männlichkeit, zwischen Tür und Angel, zwischen zwei Lebensphasen.

The summer is ending. The boys in the gang will soon leave their village for university. A few final moments spent together, between excitement and fear of the future, reveal these adolescent uncertainties with sensuality, by the warmth of a camp fire or under the lights of a private party. A female director's perspective on masculinity under construction, on the edge, between two ages.

MOURAD MOUSSA

MARINA HUFNAGEL, KRISTINA KILIAN

EXILE IN WATERLOO

GERMANY | 2016 | 25' | FRENCH

WORLD PREMIERE

**PHOTOGRAPHY**

Lilli Pongratz

EDITING

Eva Hartmann

PRODUCTION

Marina Hufnagel, Kristina Kilian (Punch Hole Films)

FILMOGRAPHY

Marina Hufnagel
2016 Exile in Waterloo (sf)
2014 To Kill a Whale (sf)
2013 Maria Müller Lost Her Life (sf)
2011 Kiki (mlf)

Kristina Kilian

2016 Exile in Waterloo (sf)
2014 To Kill a Whale (sf)
2013 Piding (sf)
2012 The Portrait of an Actor (sf)

CONTACT

Kristina Kilian
Punch Hole Films
+49 17684835708
kristinakilian@gmx.net

Persécutés au Congo en tant que «terroristes», trois jeunes fondateurs d'un mouvement d'opposition au régime du Président Kabila, vivent leur exil à Waterloo. Au pays, la situation est tendue: de nouvelles élections se préparent et le chef d'état ne veut pas céder le pouvoir... Confrontés à un moment clé de l'histoire européenne, ils deviennent ainsi les protagonistes d'un récit politique fragmentaire.

Drei junge Gründer einer Oppositionsbewegung gegen das Regime von Präsident Kabila, die im Kongo als «Terroristen» verfolgt werden, leben im Exil in Waterloo. Die Lage in der Heimat ist angespannt: Neue Wahlen sind in Vorbereitung und der Staatschef hat nicht vor, die Macht abzugeben... Als Zeugen eines Schlüsselmoments der europäischen Geschichte werden sie zu den Hauptdarstellern einer fragmentarischen, politischen Erzählung.

Persecuted in the Congo as "terrorists", three young founders of an opposition movement to the regime of President Kabila live out their exile in Waterloo. The situation in the country is tense: new elections are being prepared and the head of state does not want to surrender power... Faced with a key moment in European history, they thus become the protagonists of a fragmented political tale.

LUCIANO BARISONE**CONTACT**

Dan Nutu
Aristoteles Workshop Association
+40 747923169
dan@aworkshop.org

ISCHA CLISSEN

MAINLAND

BELGIUM | 2016 | 18' | ENGLISH

WORLD PREMIERE

**PHOTOGRAPHY**
Tim De Smet**SOUND**
Bob Meert**EDITING**
Jurgen Leemans**MUSIC**
Samuel Albrecht**PRODUCTION**
Lai kin Chang (RITCS)**FILMOGRAPHY**
2016 Mainland (sf)
2014 Cargo (sf)**CONTACT**
Lai kin Chang
+32 472735440
laikin.chang@ehb.be
www.ritcs.be

Colin Macleod a douze ans. Il rêve de quitter l'île écossaise qu'il habite pour devenir cascadeur à Chicago. Colin Mackenzie, lui, après avoir longtemps servi dans la marine marchande, a choisi de s'y installer à nouveau pour élever des moutons. Au-delà de ce prénom qu'ils partagent, le devenir possible de l'un se projette dans le parcours de vie de l'autre. Un récit cyclique pour dire l'attachement à la terre.

Colin Macleod ist zwölf Jahre alt. Er träumt davon, die schottische Insel, auf der er lebt, zu verlassen, um in Chicago Stuntman zu werden. Colin Mackenzie hingegen hat beschlossen, sich nach langem Dienst in der Handelsmarine erneut auf der Insel niederzulassen, um Schafe zu züchten. Über den gemeinsamen Vornamen hinaus projiziert sich das Möglichwerden des einen in den Lebensweg des anderen. Eine zyklische Erzählung, um die Verbundenheit mit der Erde auszudrücken.

Colin Macleod is twelve years old. He dreams of leaving the Scottish island he lives on to become a stuntman in Chicago. As for Colin Mackenzie, after a long spell in the merchant navy, he chose to come back to the island to breed sheep. Beyond the first name that they share, the possible future of one projects itself into the life path of the other. A cyclic account that speaks of attachment to the earth.

MOURAD MOUSSA

ALBERT BUSQUETS

MORADORES

SPAIN | 2016 | 18' | SPANISH

WORLD PREMIERE

**PHOTOGRAPHY**
Asier Areizaga**PRODUCTION**
Asier Areizaga, Albert Busquets**FILMOGRAPHY**
2016 Moradores (sf)**CONTACT**
Albert Busquets
+34 681254665
albertbusquetst@gmail.com

Une structure circulaire d'une belle force évocatrice révèle un phénomène observé au XIX^e dans la vallée de Ribes (Pyrénées catalanes): la présence récurrente de personnes de petite taille dans la population. Sous les traits des habitants, ce regard anthropologique venu du passé rencontre une nouvelle dimension démographique; le vieillissement des campagnes. Un croisement d'histoires épris de mystère et de poésie.

Eine umlaufende Struktur mit beachtlicher Andeutungskraft zeigt ein Phänomen, das im 19. Jahrhundert im Ribes-Tal (katalanische Pyrenäen) beobachtet wurde: das wiederkehrende Auftreten von kleinwüchsigen Personen in der Bevölkerung. In den Gesichtszügen der Bewohner stößt dieser anthropologische Blick aus der Vergangenheit auf eine neue demografische Dimension: die Überalterung der Landbevölkerung. Eine von Mysterien und Poesie geprägte Überschneidung von Geschichten.

A circular structure with evocative power reveals a phenomenon observed in the 19th century in the Ribes Valley (Catalan Pyrenees): the recurring presence of small people in the population. From the aspect of the inhabitants, this anthropological perspective from the past encounters a new demographic dimension: the aging of the countryside. A crossroads of stories imbued with mystery and poetry.

EMILIE BUJÈS

VIOLETA BLASCO, GERMÁN LÓPEZ,
CARLOTTA NAPOLITANO,
ANGÉLICA SÁNCHEZ, CLAUDIA ZEGARRA

ORCHID HEAD

SPAIN | 2016 | 21' | SPANISH

CABEZA DE ORQUÍDEA

WORLD PREMIERE



SCREENPLAY

Angélica Sánchez

PHOTOGRAPHY

Violeta Blasco

SOUND

Claudia Zegarra

EDITING

Germán López, Carlotta Napolitano

MUSIC

Jack d'Amico, Giovanni Filpi,
Antonio Raia

PRODUCTION

UAB Máster en Teoría y Práctica
del Documental Creativo (UAB)

FILMOGRAPHY

Violeta Blasco

2016 Orchid Head (sf)
2014 Asghar, Street Journal (sf)
2013 Sacristan (sf)

**Germán López, Carlotta
Napolitano, Angélica Sánchez &
Claudia Zegarra**

2016 Orchid Head (sf)

CONTACT

UAB
Máster en Teoría y Práctica del Documental Creativo
+34 678437154
m.documental.creativo@uab.cat

Angelica a un problème sexuel : un blocage psychologique et physique. À travers un journal filmé partagé avec deux autres filles, elle essaie de comprendre ce qui se passe dans son corps et son esprit. Un regard excitant sur un monde de mystères et d'attentes érotiques. Des désirs et questionnements tandis que le corps change à un rythme effréné. Sexy, drôle, élégant et prenant.

Angelica hat auf sexueller Ebene mit einer psychischen und einer körperlichen Blockade zu kämpfen. Anhand eines Video-Tagebuchs, das sie mit zwei anderen Mädchen teilt, versucht sie, dem Problem auf die Spur zu kommen. Ein aufregender Blick in eine Welt der Geheimnisse und erotischen Erwartungen. Begierden und Fragen in den Wirren des Erwachsenwerdens, während der Körper ständig neue Formen annimmt. Sexy, lustig, stylish und anregend.

Angelica has a sexual problem: a psychological and physical block. Through a video diary shared with two other girls, she tries to understand what is going on in her body and mind. An exciting look at a world of mysteries and erotic expectations. Desires and questions in the turmoil of growing up while the body keeps changing at a frantic pace. Sexy, funny, stylish and hauntingly challenging.

GIONA A. NAZZARO

NATHAN VAN DEN BERG

OVAL BALL IN THE BLACK COUNTRY

BELGIUM | 2015 | 20' | FRENCH

OVALIE AU PAYS NOIR

INTERNATIONAL PREMIERE



PHOTOGRAPHY

Félix Lepinne

SOUND

Clément Delsaut

EDITING

Antoine Gualandi

PRODUCTION

Dominique Standaert
(Les A.P.A.C.H.)

FILMOGRAPHY

2015 Oval Ball in the Black
Country (sf)
2014 Mucho te quiero (sf)

CONTACT

Kim Vanvolsom
Les A.P.A.C.H.
+32 494304940
apach.diffusion@gmail.com
www.aaapa.be

Le rugby est plus complexe qu'il n'y paraît. Que se passe-t-il le jour du match le plus important de la saison ? Sur le terrain, les espoirs doivent supporter un dur combat. Mais il ne peut y avoir qu'un gagnant. Et le perdant n'aura que ses larmes. Basée sur l'essence de ce qu'il reste de la classe ouvrière, une ode musclée à la camaraderie et à l'engagement, digne d'un classique de Robert Aldrich.

In einem Rugby-Spiel passiert mehr, als das bloße Auge sehen kann. Was geht am Tag des wichtigsten Spiels der Saison vor sich? Draussen auf dem Spielfeld müssen die Hoffnungen dem erbitterten Kampf standhalten. Aber es kann nur einen Sieger geben. Und die Tränen sind für den Verlierer. Tief aus den Resten dessen, was von der Arbeiterklasse noch übrig ist, geht diese muskelbepackte Elegie auf Kameradschaft und Engagement runter wie ein Klassiker von Robert Aldrich.

There is more to a rugby game than meets the eye. What happens on the day of the most important game of the season? Out there in the field hopes have to endure a hardhearted fight. However, there can be only one winner. Tears are the loser's only price. From the guts of what is left of the working class, a muscular elegy to comradeship and commitment that goes down like a Robert Aldrich classic.

GIONA A. NAZZARO

FILIP JACOBSON

PATRIOTIC LESSON

POLAND, GERMANY | 2016 | 20' | POLISH

LEKCJA PATRIOTYZMU

WORLD PREMIERE



SCREENPLAY
Filip Jacobson

PHOTOGRAPHY
Łukasz Ostalski

EDITING
Tomasz Polsakiewicz

PRODUCTION
Ute Dilger (KHM)

FILMOGRAPHY
2016 Patriotic Lesson (sf)
2016 Home (sf)
2015 Und jetzt Bobkowski (mlf)
2014 This Is Poland (sf)
2012 Walk (sf)

CONTACT
Ute Dilger
KHM
+49 22120189330
dilger@khm.de

Un concours de chansons patriotiques dans des écoles primaires en Pologne. Histoires de bravoure et de sacrifice. De sang et de larmes. De courage et de traîtres. Les jeunes chanteurs donnent tout ce qu'ils ont sous l'œil vigilant de leurs professeurs. D'un noir et blanc contrasté, le film questionne l'identité nationale et politique. La nouvelle génération est-elle vouée à marcher dans les pas de ses aînés ?

Ein Wettbewerb zum Thema patriotische Lieder für Grundschul Kinder in Polen. Geschichten über Heldentum und Opferbereitschaft. Über Blut und Tränen. Über Mut und Verräter. Die jungen Sänger geben unter dem wachsamen Blick ihrer Lehrer ihr Bestes. Der in kontrastreichem Schwarzweiss gedrehte Film hinterfragt Aspekte der nationalen und politischen Identität. Ist die neue Generation dazu verdammt, in die Fussstapfen der vorherigen Generation zu treten?

A contest of patriotic songs for children in primary schools in Poland. Tales of bravery and sacrifice. Of blood and tears. Of courage and traitors. The young performers give everything they have under the watchful eye of their teachers. Shot in stark black and white, the film asks questions about national and political identity. Is the new generation doomed to walk in the older one's footsteps?

GIONA NAZZARO

ROBIN PETRÉ

PULSE

HUNGARY, BELGIUM, PORTUGAL | 2016 | 26' | HUNGARIAN

WORLD PREMIERE



SCREENPLAY
Robin Petré

PHOTOGRAPHY
Robin Petré

SOUND
Rudolf Varhegyi

EDITING
Robin Petré

MUSIC
András Emszt

PRODUCTION
Doc Nomads, Robin Petré

FILMOGRAPHY
2016 Pulse (sf)
2015 Stream (sf)
2015 What Remains (sf)

CONTACT
Robin Petré
Doc Nomads
+45 93544057
robinpetre@gmail.com

Tourné au sud de la Hongrie dans l'un des plus grands élevages de cerfs d'Europe, *Pulse* filme un paradoxe : le symbole de la « vie sauvage » réduit à une semi-servitude. A partir de ce poste d'observation rythmé par les pulsations cardiaques de l'animal, Robin Petré livre une réflexion précise sur la volonté de puissance que les hommes ne cessent de montrer dans leurs relations avec la nature.

Pulse, im Süden Ungarns in einer der grössten Hirschzuchten Europas gedreht, filmt ein Paradoxon: das in einen mit Knechtschaft vergleichbaren Zustand versetzte Symbol der «Wildnis». Von diesem Beobachtungsposten aus – im Hintergrund schlägt das Herz des Tiers – liefert Robin Petré eine scharfsinnige Analyse des Machthungers, den der Mensch in seiner Beziehung zur Natur ohne Unterlass manifestiert.

Shot in southern Hungary in one of the largest deer farms in Europe, *Pulse* films a paradox: the symbol of "wildlife" reduced to semi-servitude. From this observation point cadenced by the cardiac pulsations of the animal, Robin Petré delivers a precise reflection on the need to dominate that humans ceaselessly show in their relationships with nature.

EMMANUEL CHICON

CARMEN JAQUIER, NAGI GIANNI

STARS

SWITZERLAND | 2016 | 10' | BOSNIAN

ZA NASE ZVIJEZDE

WORLD PREMIERE

**PHOTOGRAPHY**
Carmen Jaquier**EDITING**
Nagi Gianni, Carmen Jaquier**PRODUCTION**
Lionel Baier (ECAL),
Jean Perret (HEAD)**FILMOGRAPHY**
Nagi Gianni
2016 Stars (sf)
2015 Fragment d'une nuit (sf)
2014 Quelque chose vit entre
l'homme et la bête (sf)
2014 A Dog's First Taste of
Blood (sf)**Carmen Jaquier**
2016 Stars (sf)
2015 Heimatland
2015 The River Under the
Tongue (sf)
2013 At the Mermaid Parade (sf)
2011 The Girl Grave's (sf)**CONTACT**
Jean-Guillaume Sonnier
ECAL – Ecole Cantonale d'Art de Lausanne
+41 213169933
jean_guillaume.sonnier@ecal.ch
www.ecal.ch

Il appartient à la génération née après la dislocation sanglante de l'ex-Yugoslavie. Carmen Jaquier et Gianni Nägeli les ont filmés sur un promontoire qui surplombe le cimetière musulman de Kovači à Sarajevo. Ils chantent et récitent des poèmes avec gravité et innocence. Comme on ferait une déclaration d'amour à l'aimé-e, ou à un pays regretté, parce qu'irréremédiablement perdu dans la nuit de la guerre.

Sie wurden nach dem blutigen Zerfall des früheren Jugoslawiens geboren. Carmen Jaquier und Gianni Nägeli haben sie auf einem Felsvorsprung über dem muslimischen Friedhof von Kovači in Sarajevo gefilmt. Sie singen und sagen Gedichte auf, ernst und unschuldig. So, wie man dem geliebten Menschen oder einem nicht mehr existierenden – weil in einer Kriegsnacht verschwundenen – Land seine Liebe erklären würde.

They belong to the generation born after the bloody separation of former Yugoslavia. Carmen Jaquier and Gianni Nägeli filmed them on a promontory that overlooks the Kovači Muslim cemetery in Sarajevo. They sing and recite poems with gravity and innocence. As if making a declaration of love to a beloved, or to a late-lamented country, irremediably lost in the night of war.

EMMANUEL CHICON

FERRÁN ROMEU

TALES OF RABASSADA

SPAIN | 2015 | 28' | SPANISH

HISTORIAS DE LA RABASSADA

INTERNATIONAL PREMIERE

**SCREENPLAY**
Ferrán Romeu**PHOTOGRAPHY**
Víctor Català**SOUND**
Alberto Martínez**EDITING**
Anaïs Urraca**PRODUCTION**
Sergi Casamitjana**FILMOGRAPHY**
2015 Tales of Rabassada (sf)**CONTACT**
Lita Roig
+34 937361555
patricia.naya@escac.es

Andrei squatte les ruines de l'ancien casino de Barcelone, sur la route de La Rabassada. Devenu le gardien improbable d'un édifice qui condensa les rêves de la bourgeoisie catalane au début du XX^e siècle, le routard russe nous guide, devant la caméra de Ferrán Romeu, dans l'exploration de ce lieu enfoui sous la végétation, symbole de l'irrésistible passage du temps et du caractère éphémère de toute gloire.

Andrei lebt als Hausbesetzer in den Ruinen des ehemaligen Kasinos von Barcelona an der Strasse La Rabassada. Ein russischer Rucksacktourist, aufgestiegen zum unwahrscheinlichen Wächter eines Gebäudes, das die Träume der katalanischen Bourgeoisie des angehenden 20. Jahrhunderts in sich vereint, führt uns vor der Kamera Ferrán Romeus durch diesen Ort, der unter dichter Vegetation begraben ist, einem unwiderstehlichen Symbol der vergehenden Zeit und der Vergänglichkeit jeden Ruhms.

Andrei squats in the ruins of the former Barcelona casino on La Rabassada. Having become the unlikely keeper of a building that condensed the Catalan bourgeoisie's dreams at the start of the 20th century, the Russian traveller guides us, in front of Ferrán Romeu's camera, through an exploration of this place buried under vegetation, a symbol of the irresistible passage of time and the ephemeral nature of all glory.

EMMANUEL CHICON

PHILBERT AIMÉ MBABAZI

THE LIBERATORS

SWITZERLAND | 2016 | 28' | FRENCH, KINYARWANDA, ENGLISH
WORLD PREMIERE**SCREENPLAY**

Philbert Aimé Mbabazi

PHOTOGRAPHY

Philbert Aimé Mbabazi

SOUND

Philbert Aimé Mbabazi

EDITING

Philbert Aimé Mbabazi

PRODUCTION

Philbert Aimé Mbabazi (HEAD)

FILMOGRAPHY

2016 The Liberators (sf)
 2016 Waiting (sf)
 2014 City Dropout (sf)
 2014 Akaliza Keza (sf)
 2012 Destiny FM (sf)

CONTACT

Philbert Aimé Mbabazi
 HEAD – Haute Ecole d'Art et de Design Genève
 Département cinéma / cinéma du réel
 +41 788988305
 phabrat7@gmail.com

Philbert Mbabazi ne parvient pas à parler de la colonisation avec des « anciens ». C'est alors qu'il rencontre à Genève un individu prétendant être un fils du maréchal Mobutu et qui se fait filmer affublé d'un masque africain. Commence un jeu de rôles et de palabres truculentes dignes des romans d'Ahmadou Kourouma, qui transforme « l'ère des indépendances » en légende incertaine incarnée par des personnages fictionnels.

Philbert Mbabazi gelingt es nicht, mit den « Alten » über die Kolonialzeit zu reden. Dann lernte er in Genf eine Person kennen, die vorgab, ein Sohn von Marschall Mobutu zu sein und sich in einer afrikanischen Maske filmen lässt. Daraus entsteht ein einzigartiges Rollen- und Wortspiel, das den Romanen eines Amadou Kuruma entstammen könnte, der die « Ära der Unabhängigkeiten » in eine ungewisse, durch erfundene Figuren verkörperte Legende verwandelt.

Philbert Mbabazi is failing to talk to "the old people" about colonisation. This is when he meets an individual in Geneva who claims to be the son of Marshal Mobutu and has himself filmed clad in an African mask. There begins a game of role-playing and truculent palavers worthy of the novels of Ahmadou Kourouma, which transforms "the age of independences" into an uncertain legend embodied by fictional characters.

EMMANUEL CHICON

JORGE CADENA

THE THREE SWALLOWS

SWITZERLAND | 2016 | 17' | GEORGIAN

LES TROIS HIRONDELLES

WORLD PREMIERE

**PHOTOGRAPHY**

Jorge Cadena

SOUND

Philippe Ciompi

EDITING

Jorge Cadena

PRODUCTION

Jean Perret (HEAD)

FILMOGRAPHY

2016 The Three Swallows (sf)
 2014 Dilberto (sf)
 2014 Mapalé (sf)

CONTACT

Jean Perret
 HEAD – Haute Ecole d'Art et de Design Genève
 Département cinéma / cinéma du réel
 +41 223885889
 cinema.head@hesge.ch

Trois lieux où les hommes se rencontrent, partagent un instant, comblant la vacuité du quotidien à Tbilissi. Aux bains, chez le barbier ou dans une maison vide hantée par trois hirondelles, la parole circule dans des espaces clos. Le réalisateur observe et capte l'intimité des mots, l'évidence des gestes et l'inattendu des événements. Une métaphore de la liberté, rêve absolu de la Géorgie contemporaine.

Drei Orte, wo Männer sich treffen, einen Augenblick miteinander teilen und die Leere des Alltags in Tiflis füllen. In den öffentlichen Bädern, beim Barbier oder in einem leeren, von drei Schwalben besuchten Haus lösen sich die Zungen. Der Regisseur beobachtet und fängt die Intimität des Wortes, die Offenkundigkeit der Gesten und das Unerwartete der Ereignisse ein. Eine Metapher der Freiheit, der absolute Traum im heutigen Georgien.

Three places in which men meet, share a moment, filling the emptiness of Tbilissi's daily life. At the baths, at the barber's or in an empty house haunted by three swallows, speech flows in enclosed spaces. The director observes and captures the intimacy of the words, the obviousness of the gestures and the unexpectedness of the events. A metaphor for liberty, the absolute dream of contemporary Georgia.

MADELINE ROBERT

FREDERIK SUBEI

TRANSIT ZONE

UNITED KINGDOM | 2015 | 30' | ENGLISH, ARABIC
INTERNATIONAL PREMIERE**PHOTOGRAPHY**
Iman Tajik**SOUND**
Anne-Sophie Mongeau**EDITING**
Frederik Subei**MUSIC**
Yoann Mylonakis**PRODUCTION**
Frederik Subei**FILMOGRAPHY**
2015 Transit Zone (sf)
2013 Windfall Island (sf)

Calais, point de passage obligé pour tous les réfugiés qui souhaitent aller en Angleterre, est un véritable enfer. Entre le temps d'attente passé dans les taudis misérables d'un camp et les tentatives dangereuses de franchir clandestinement la Manche à bord d'un camion, des questions surgissent dans l'esprit d'un jeune soudanais. Après avoir vécu longtemps dans la « jungle », il réfléchit à ses rêves avec amertume.

Calais, der unvermeidliche Durchgangsort für alle Flüchtlinge, die nach England wollen, ist eine wahre Hölle auf Erden. Zwischen der in elenden Bruchbuden eines Lagers verbrachten Wartezeit und den gefährlichen Versuchen einer illegalen Überquerung des Ärmelkanals an Bord eines Lastwagens, beginnt ein junger Sudanese, sich Fragen zu stellen. Er fristet sein Dasein schon viel zu lange im 'Dschungel' und erinnert sich verbittert an seine Träume.

Calais, the compulsory transit point for all refugees wishing to get to England, is a real hell. Between the waiting time spent in the miserable slums of a camp and the dangerous attempts to clandestinely cross the Channel aboard a lorry, questions arise in the mind of a young Sudanese. After having lived a long time in the "Jungle", he reflects bitterly on his dreams.

LUCIANO BARISONE

MARGAUX DAUBY

WHISPER

BELGIUM | 2016 | 26' | FRENCH, PASHTO, ARABIC
ZAMZAMĀ
WORLD PREMIERE**PHOTOGRAPHY**
Margaux Dauby**SOUND**
Margaux Dauby, Paulo Rietjens**EDITING**
Mieriën Coppens,
Margaux Dauby, Laure Hendricks**MUSIC**
Erik Bogaert, Jens Bouttery,
Benjamin Sauzereau**PRODUCTION**
LUCA School of Arts,
Margaux Dauby**FILMOGRAPHY**
2016 Whisper (sf)

Ils ont sept, huit et neuf ans. Lala, Kalulah et Muhabat sont arrivés en Belgique depuis peu, d'Afghanistan. Margaux Dauby filme cet espace bien à eux qu'ils se sont construit entre la culture afghane, à la maison, et leur langue d'adoption, le français, à l'école. Elle se met à leur hauteur, à la bonne distance pour capter les détails de ce monde enfantin jusqu'aux chuchotements de leurs jeux, jusqu'à les voir grandir.

Sie sind sieben, acht und neun Jahre alt. Lala, Kalulah und Muhabat sind vor kurzem aus Afghanistan kommend in Belgien eingetroffen. Margaux Dauby filmt diesen Raum, der nur ihnen allein gehört und den sie sich aus der afghanischen Kultur zu Hause und ihrer neuen Sprache Französisch in der Schule gebaut haben. Sie filmt aus Augenhöhe und wahrt den richtigen Abstand, um die einzelnen Bestandteile dieser kindlichen Welt einzufangen, sie im Spiel flüstern zu hören, sie grösser werden zu sehen.

They are seven, eight and nine years old. Lala, Kalulah and Muhabat recently arrived in Belgium from Afghanistan. Margaux Dauby films this space, very much their own, that they have constructed between their Afghan culture, at home, and their adoptive language, French, at school. She puts herself at their level, at the right distance to capture the details of this childish world, up to the whispering of their games, up to seeing them grow.

MADELINE ROBERT**CONTACT**
Frederik Subei
+44 7879360990
frederik.subei@yahoo.com**CONTACT**
Margaux Dauby
+351 968138052
mgxdauby@gmail.com



SEÑOR BANISTA

GRAND ANGLE

**LA SECTION GRAND ANGLE ASPIRE À
FAIRE VOYAGER LE PUBLIC AVEC DES FILMS
DIVERTISSANTS ET TOUCHANTS.**

**DIE SEKTION GRAND ANGLE STELLT DEM
PUBLIKUM UNTERHALTSAME, RÜHRENDE
FILME VOR.**

**THE GRAND ANGLE SECTION TAKES
THE AUDIENCE ON A JOURNEY THROUGH
THE WORLD OF DOCUMENTARIES WITH
ENTERTAINING AND TOUCHING FILMS.**

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

ASLAUG HOLM

BROTHERS

NORWAY | 2015 | 110' | NORWEGIAN

BRØDRE

SWISS PREMIERE

**SCREENPLAY**

Aslaug Holm

PHOTOGRAPHY

Aslaug Holm, Kjell Vassdal

SOUND

Bent Erik Holm, Espen Rønning

EDITING

Aslaug Holm, Anders Teigen

MUSIC

John Erik Kaada

PRODUCTION

Tore Buvarp (Fenris Film AS)

FILMOGRAPHY

2015 Brothers
 2006 The Rich Country
 1995 Bak din rygg

La relation des deux frères Markus et Lukas observée dans ses moindres détails par leur mère réalisatrice, autant dans l'apparente trivialité du quotidien que dans les moments charnières de la vie. Dans de vieilles cabanes de pêcheurs abandonnées ou par la sensation de l'eau sur la peau, le film explore le monde à travers le regard de ces deux enfants, ouvre ces petits espaces dans lesquels semble se jouer l'univers tout entier. Pour eux, le monde reste un vaste terrain de jeu. En imprimant leur découverte fascinée, *Brothers* réhabite le monde de la magie simple que les adultes, souvent, ne savent plus voir. Toutefois, à la liberté qu'offre les grands espaces norvégiens, s'oppose l'apprentissage des règles et contraintes qui régissent la vie sociale, et dont le cadre vient faire et défaire les rêves d'avenir. En filmant ses deux fils pendant huit ans, c'est aussi le passage du temps lui-même qui vient s'imprimer sur la pellicule. Le film de famille, intimiste et personnel par essence, touche alors à l'universel de la condition humaine.

Die Beziehung der beiden Brüder Markus und Lukas, bis ins kleinste Detail beobachtet von der Regisseurin, ihrer Mutter, sowohl in der augenscheinlichen Trivialität des Alltags als auch in den Schlüsselmomenten des Lebens. In alten verlassenen Fischerhütten oder durch das Gefühl von Wasser auf der Haut erforscht der Film durch den Blick dieser beiden Kinder die Welt und öffnet kleine Räume, in denen sich das gesamte Universum abzuspielen scheint. Für sie ist die Welt eine riesige Spielwiese. Indem er ihre Faszination vom Entdecken begleitet, spielt *Brothers* in der Welt der einfachen Magie, die den Augen von Erwachsenen häufig verborgen bleibt. Der Freiheit der grossen norwegischen Weiten stellt sich jedoch das Erlernen der Regeln und Vorgaben, die das soziale Leben beherrschen, in den Weg, deren Rahmen Zukunftsträume entstehen lässt und zerstört.

Durch das achtjährige Filmen ihrer beiden Söhne hat sie auch das Vergehen der Zeit mit der Kamera festgehalten. So berührt der grundsätzlich intime und persönliche Familienfilm das Universelle des menschlichen Lebens.

The relationship between two brothers, Markus and Lukas, observed in the minutest detail by their director mother, as much in its apparent everyday banalities as in the turning points of life. In abandoned old fishermen's cabins or through the sensation of water on skin, the film explores the world from the perspective of these two children, opening up these small spaces in which the entire universe seems to be playing out. For them, the world remains a huge playground. By etching out their fascinated discovery, *Brothers* repopulates the world with the simple magic that adults, often, can no longer see. However, the liberty offered by the large Norwegian expanses is countered by the learning of the rules and constraints that regulate life in society, and whose framework both creates and unravels future dreams.

By recording her two sons for eight years, she is also printing the passage of time itself on celluloid. The family film, intimate and personal in essence, thus touches on the universality of the human condition.

CONTACT

Tore Buvarp
 Fenris Film AS
 +47 23121710
 tore@fenrisfilm.com
 www.fenrisfilm.com

MOURAD MOUSSA



JUAN REINA

DIVING INTO THE UNKNOWN

FINLAND, NORWAY | 2016 | 85' | FINNISH, SWEDISH,

NORWEGIAN, ENGLISH

TAKAISIN PINTAAN

INTERNATIONAL PREMIERE

Janne Suhonen et Antti Apunen, deux spéléoplongeurs, rencontrent Juan Reina en 2010, après la parution de leur livre relatant l'exploration de grottes noyées sous la ville de Budapest. Persuadé que les pratiquants de ce sport/hobby particulièrement dangereux comptent parmi les derniers exploreurs au monde, le cinéaste rencontre un groupe de Finlandais se préparant à battre un record lors d'une plongée dans une grotte norvégienne, qui tourne mal. Le film change alors du tout au tout. Malgré le bouclage du périmètre de l'accident qui a coûté la vie à deux plongeurs par les autorités qui renoncent à récupérer les corps bloqués dans un boyau situé à une centaine de mètres sous terre, les trois survivants, bien que traumatisés par la mort de leurs amis, décident de le faire eux-mêmes. Telle est l'intrigue de *Diving Into the Unknown*, qui suit pas à pas cette opération secrète à hauts risques. Rythmé par d'impressionnantes séquences de plongée, ce thriller documentaire distille une angoisse réelle tout en interrogeant le sens d'une entreprise et d'une passion difficiles à appréhender avec les seuls outils de la raison.

Die zwei Höhlentaucher Janne Suhonen und Antti Apunen begegnen nach der Veröffentlichung ihres Buches über die Erforschung der überschwemmten Grotten unter Budapest im Jahr 2010 Juan Reina. Der Filmemacher, überzeugt, dass diejenigen, die diese Sportart/Freizeitaktivität ausüben, zu den letzten Abenteurern der Welt zählen, trifft eine Gruppe Finnen, die sich darauf vorbereiten, bei einem Tauchgang in eine norwegische Höhle, der zu einem Unfall führt, einen Rekord zu brechen. Mit dem Tod von zwei Tauchern nimmt der Film eine andere Wendung. Die Behörden haben den Unfallort abgesperrt, weigerten sich aber, die Leichname aus einer Windung gut hundert Meter unter der Erdoberfläche zu holen. Also beschliessen die drei vom Tod ihrer Freunde geschockten Überlebenden, diese selbst zu bergen. Von dieser hoch riskanten, auf Schritt und Tritt verfolgten geheimen Aktion handelt *Diving Into the Unknown*. Im Rhythmus der beeindruckenden Tauchgänge lässt der Doku-Thriller eine nervenaufreibende Anspannung entstehen und hinterfragt gleichzeitig den Sinn eines Unterfangens und einer Leidenschaft, die alleine mit dem Verstand nicht zu verstehen sind.

Janne Suhonen and Antti Apunen, two cave divers, met Juan Reina in 2010, after the publication of their book relating the exploration of the flooded caves under the city of Budapest. Convinced that the practitioners of this particularly dangerous sport/hobby are among the last explorers on earth, the filmmaker meets a group of Finns preparing to attempt a new record during a dive in a Norwegian cave. Things go wrong and the film then changes completely. The authorities close the perimeter of an accident that cost the lives of two divers, and abandon all efforts at recovering the bodies that are stuck in a tunnel a few hundred metres underground. Although they are traumatised by the deaths of their friends, the three survivors decide to do so themselves. Such is the intrigue of *Diving into the Unknown*, which follows this high-risk secret operation step by step. Paced by impressive diving sequences, this documentary thriller distils real dread while questioning the sense of an undertaking and a passion that are difficult to comprehend with mere tools of reason.

SOUND

Håkon Lammetun

EDITING

Riitta Poikselkä, Juan Reina

MUSIC

John Erik Kaada

PRODUCTION

Juho Harjula (Monami Agency)

FILMOGRAPHY

- 2016 Diving into the Unknown
- 2013 6954 Kilometers to Home (mlf)
- 2010 Albino United
- 2008 Iseta – Behind the Roadblock (mlf)
- 2006 Sculpting Life (sf)
- 2005 Light in Shadow (sf)

CONTACT

Jan Rofekamp
 Films Transit International Inc.
 +1 5148443358
 janrofekamp@filmstransit.com
 www.filmstransit.com

BILLIE MINTZ, JULIAN PINDER

JESUS TOWN, USA

UNITED STATES, CANADA | 2015 | 79' | ENGLISH

SWISS PREMIERE

**PHOTOGRAPHY**

Julian Pinder

SOUND

Rob Bertola

EDITING

Alex Durham, Genéa Gaudet

MUSIC

Charles Bernstein

PRODUCTIONTyler Measom, Billie Mintz
(INNOV8R)**FILMOGRAPHY****Billie Mintz**2015 Jesus Town, USA
2010 The Ponzi Scheme
2008 Surviving the Treatment**Julian T. Pinder**2015 Jesus Town, USA
2012 Trouble in the Peace
2010 Land

Petite ville, grande histoire. Sur les contreforts de Wichita s'élève une autre Jérusalem, en plein cœur de l'Oklahoma. Durant 88 ans, la reconstitution de la mort et de la résurrection du Christ a attiré de grandes foules. Mais la ville fait maintenant face à un sérieux problème: l'acteur qui jouait Jésus prend sa retraite. Il faut un nouveau sauveur. Ainsi commence la quête d'un autre Jésus. D'énormes castings sont organisés. Qu'attend-on au juste d'un acteur pour qu'il chausse les sandales de Jésus et incarne les mystères de la foi chrétienne? Même si le public connaît par cœur l'histoire de la mort et de la résurrection, l'acteur doit dépasser largement les stratégies de la méthode Stanislavski pour être crédible. Aussi, une barbe de hipster et des cheveux longs de hippie démodé ne suffisent pas du tout à satisfaire la soif de vraisemblance d'un public qui n'est pas facilement séduit par les dernières tendances du showbiz. Alors que la date des auditions approche, un nouveau candidat apparaît enfin à l'horizon. Mais, et si le nouveau Jésus avait un secret qu'il cache à tout le monde?

Kleine Stadt, grosse Geschichte. An den Wichita Foothills erhebt sich mitten in Oklahoma ein anderes Jerusalem. In den vergangenen 88 Jahren zog das österliche Schauspiel über Leben und Auferstehung Jesu die Massen in die Stadt. Nun steht die Gemeinde vor einer enormen Herausforderung. Der Schauspieler, der Jesus spielte, geht in den Ruhestand. Das Stück braucht einen neuen Retter. Und damit beginnt die Suche nach einem neuen Jesus. Es wird eine regelrechte Castingshow veranstaltet. Was genau muss ein Schauspieler tun, um in staubigen Sandalen die Geheimnisse des christlichen Glaubens zu verkörpern? Obgleich die Menge die Geschichte von Tod und Auferstehung auswendig kennt, verlangt sie vom Schauspieler eine Aussetzung der Ungläubigkeit, die weit über die Strategien des Method Acting hinausgeht. Ein Hipster-Bart oder eine Hippie-Mähne reichen nicht aus, den Ähnlichkeitsforderungen einer Menge zu genügen, die gegen die neusten Trends im Showbusiness weitgehend resistent ist. Mit dem nahenden Vorsprechen zeichnet sich endlich ein plausibler Kandidat ab. Was aber, wenn der neue Jesus ein Geheimnis hat, das nicht gelüftet werden darf?

Small city, big story. In the Wichita Foothills rises a different Jerusalem, right in the heart of Oklahoma. For the past 88 years, the eastern pageant about the death and resurrection of Jesus Christ has attracted huge crowds. Now the town faces a terrible challenge. The actor who has been playing Jesus is retiring. The play needs a new saviour. Thus begins the quest for another Jesus. Huge castings are organised. What exactly is an actor required to do to step into the dust-covered sandals of Jesus and embody the mysteries of Christian faith? Even though the crowd knows the story of the death and resurrection by heart, it requires a suspension of disbelief from the performer that goes far beyond the strategies of method acting. Therefore, a hipster beard and out-of-fashion hippie long hair are definitely not enough to satisfy the thirst for credibility of a crowd that is not easily seduced by the latest trends in showbiz. As the audition dates approach, a new candidate finally appears on the horizon. However, what if the new Jesus has a secret he is hiding from everyone?

CONTACTDavid Piperni
Cargo Film & Releasing
+212 9958139
dpiperni@cargofilm-releasing.com
www.cargofilm-releasing.com



PIETER-JAN DE PUE

LAND OF THE ENLIGHTENED

BELGIUM, IRELAND, NETHERLANDS, GERMANY | 2015 | 87' |

PERSIAN, ENGLISH

SWISS PREMIERE

L'Afghanistan est un pays au centre d'une tragique contradiction. Il est magnifique dans sa nature mais tourmenté par la douleur des hommes. Même ses légendes parlent d'un paradis terrestre qui se transforme en enfer. La guerre en est le point crucial. Depuis des siècles, les Afghans ont non seulement à faire à un ennemi puissant qui vient de l'extérieur, mais aussi à leurs luttes intestines. Ce n'est donc pas nouveau le sujet de *Land of the Enlightened*, où une bande de gamins afghans s'adonne à la contrebande et au brigandage dans les hautes montagnes du Pamir, tandis que, dans un avant-poste placé sur le sommet d'une montagne, des soldats américains attendent la fin de leur mission. Ce qui par contre est une véritable surprise est la forme de ce récit, qui se déploie dans des plans éblouissants, suivant le rythme d'un captivant film d'action et sous le signe d'une superbe rhétorique de l'image. Ses personnages vivent dans la plasticité de leurs figures. Leurs gestes et leurs mots s'entremêlent. Le paysage, majestueux et immobile, observe le cruel cours de la vie.

Afghanistan ist das Sinnbild eines tragischen Widerspruchs. Das landschaftlich schöne Land ist von Menschen bewohnt, die viel Leid erdulden müssen. Selbst seine Legenden erzählen von einem Paradies auf Erden, das zur Hölle wird. Der Krieg ist nie fern. Seit vielen Jahrhunderten sind die Afghanen nicht nur mit einem mächtigen Feind konfrontiert, der aus der Ferne kommt – auch die internen Machtkämpfe zerreißen das Land. Insofern behandelt *Land of the Enlightened* keine neue Thematik: Eine Gruppe afghanischer Jugendlicher vertreibt sich im Pamir-Gebirge mit Schmuggel und Wegelagererei die Zeit, während amerikanische Soldaten eines Vorpostens auf einem Berggipfel auf das Ende ihres Einsatzes warten. Eine echte Überraschung ist hingegen die Form dieser Erzählung, die sich in strahlend schönen Einstellungen mit dem packenden Rhythmus eines Actionfilms im Zeichen einer bestechenden Bildsprache abspielt. Die Charaktere leben in der Plastizität ihrer Gesichter. Ihre Gesten und Worte überlappen sich. Majestätisch und regungslos verfolgt die Landschaft das grausame Treiben des Lebens.

Afghanistan is a country at the centre of a tragic contradiction. It is magnificent in its nature as well as tormented by its people's pain. Even the legends talk of an earthly paradise that turns into hell. War is its crucial point. For centuries, the Afghans have had to deal not only with powerful enemies coming from the exterior, but also with their interne-cine strife. The subject of *Land of the Enlightened* is not therefore a new one: a gang of Afghan kids indulges in smuggling and banditry in the high mountains of Pamir while, in an outpost positioned on the summit of a mountain, American soldiers await the end of their mission. But what comes as a real surprise is the form of the story, which unfolds through dazzling shots, following the rhythm of a captivating action film in the form of a superb rhetoric of image. Its characters live in the plasticity of their figures. Their gestures and words are intertwined. The landscape, majestic and immobile, watches as life cruelly runs its course.

PHOTOGRAPHY
Pieter-Jan De Pue

SOUND
Robert Flanagan

EDITING
David Dusa

PRODUCTION
Christian Beetz (gebrueder beetz filmproduktion), Peter Bouckaert (Eyeworks), Morgan Bushe (Fastnet Films), Bart Van Langendonck (Savage Film), Femke Wolting (Submarine)

FILMOGRAPHY
2015 Land of the Enlightened

CONTACT
Giorgia Huelsse
Films Boutique
+49 3069537850
giorgia@filmsboutique.com
www.filmsboutique.com

LUCIANO BARISONE

LUTZ GREGOR

MALI BLUES

GERMANY | 2016 | 92' | BAMBARA, ARABIC, FRENCH

WORLD PREMIERE

**PHOTOGRAPHY**

Axel Schnepapat

SOUND

Pascal Capitolin

EDITING

Michelle Barbin, Markus Schmidt

MUSICAhmed Ag Kaedi,
Fatoumata Diawara,
Bassekou Kouyaté,
Master Soumy**PRODUCTION**Christian Beetz (gebrueder beetz
filmproduktion)**FILMOGRAPHY**2016 Mali Blues
2012 Land of the Dogon (mlf)
2009 Timbuktu's Lost Heritage
(mlf)
2008 Raft of Medusa
2001 The King's Children

« En matière de politique, on n'a rien compris. Mais musicalement, je pense qu'on a compris quelque chose ». Cette phrase que Fatoumata Diawara lance à Ahmed Ag Kaedi sous la lumière douce de Bamako résume à elle seule son point de vue sur la situation au Mali, pays où la musique fût interdite après que les islamistes eurent pris le contrôle du nord.

Fatoumata Diawara et Ahmed Ag Kaedi mais aussi Bassekou Kouyaté et Master Soumy... *Mali Blues* va à la rencontre de ces musiciens phares, récolte leurs paroles sur la situation politique, sur l'importance de la musique pour le corps et l'esprit, et comme élément rassembleur. Mais au-delà des discours, le film expose leur art, dans des mises en scènes cinématographiques ou des captations de concerts. Au croisement de ces portraits, se dessinent l'incroyable richesse et vivacité de la scène musicale malienne, et quelques longs travellings laissent défiler les paysages comme observés par la fenêtre d'un autobus, des écouteurs vissés sur les oreilles.

« In puncto Politik haben wir nichts verstanden. Aber bei der Musik, da haben wir glaube ich etwas verstanden. » Diese Äusserung von Fatoumata Diawara gegenüber Ahmed Ag Kaedi im sanften Licht von Bamako allein fasst ihre Sicht der Lage in Mali zusammen, einem Land, in dem Musik verboten ist, seitdem Islamisten den Norden unter ihre Kontrolle gebracht haben.

Fatoumata Diawara und Ahmed Ag Kaedi, aber auch Bassekou Kouyaté und Master Soumy... *Mali Blues* begegnet diesen bedeutenden Musikern, sammelt ihre Äusserungen zur politischen Lage, zur Bedeutung der Musik für Körper und Geist und als vereinendes Element. Doch über Diskurse hinaus beleuchtet der Film in kinematografischen Inszenierungen oder Mitschnitten von Konzerten ihre Kunst. Die verschiedenen Porträts geben den Blick frei auf die unglaublich vielfältige und lebendige Musikszene Malis und in langen Travellings ziehen die Landschaften vorbei, so, als würde man sie mit Kopfhörern auf den Ohren durch das Fenster eines Reisebusses betrachten.

"In terms of politics, we haven't understood anything. But musically, I think we have understood something." This phrase that Fatoumata Diawara throws at Ahmed Ag Kaedi under the soft light of Bamako sums up her point of view on the situation in Mali, a country in which music was banned after Islamists took control of the north.

Fatoumata Diawara and Ahmed Ag Kaedi as well as Bassekou Kouyaté and Master Soumy... *Mali Blues* goes to meet these important musicians and collect their words about the political situation, about the importance of music for the body and the spirit, and as a unifying element. But beyond the speech, the film shows their art, in cinematographic scenes or filmed concerts. The incredible richness and liveliness of the Malian musical scene is drawn out at the crossroads of these portraits, and some long tracking shots let the landscapes scroll by as if observed from a bus window, headphones fixed firmly on ears.

CONTACTLea-Marie Körner
gebrueder beetz filmproduktion
+49 3069566913
l.koerner@gebrueder-beetz.de
www.gebrueder-beetz.de

MOURAD MOUSSA



MARIJN FRANK

NEED FOR MEAT

NETHERLANDS | 2015 | 74' | DUTCH

VLEESVERLANGEN

SWISS PREMIERE

Faut-il ou non manger de la viande? Marijn, journaliste pour une émission de consommation et jeune mère vivant à Amsterdam, souhaiterait arrêter. L'impact écologique, les conditions de production à l'échelle industrielle... Tout la pousse dans ce sens. Mais elle n'y arrive pas. Elle trouve alors une explication: un test neuropsychologique révèle qu'elle est plus accro à la viande qu'au sexe.

Prise dans ses questionnements éthiques, elle s'engage comme apprentie dans un abattoir, se fait suivre par une psychologue et se lance dans une enquête de terrain lors de laquelle elle rencontre neurologues, développeurs de viande in vitro, un porte-parole de l'industrie, un historien de l'alimentation et un cuisinier sexy. Mais là où ce type d'enquête pourrait facilement tomber dans la leçon de morale, la réalisatrice interroge ses propres contradictions, évite les réponses à l'emporte-pièce et préfère l'humour et l'autodérision. Une réflexion intelligente et très bien menée, agrémentée de quelques belles idées de mise en scène de cinéma, sur notre rapport hypocrite à la consommation de viande.

Darf man Fleisch essen oder nicht? Marijn – Journalistin für eine Verbrauchersendung und junge Mutter – will aufhören. Die Umweltauswirkungen, die industrielle Massenproduktion... All das führt sie zu diesem Beschluss. Aber sie schafft es nicht. Und findet eine Erklärung dafür: ein neuropsychologischer Test zeigt, dass sie stärker abhängig von Fleisch ist als von Sex.

Gefangen in ihren ethischen Fragestellungen fängt sie eine Lehre in einem Schlachthof an, lässt sich von einem Psychologen begleiten und beginnt eine Feldstudie, bei der sie Neurologen, Entwickler von In-vitro-Fleisch, einen Sprecher der Industrie, einen Ernährungshistoriker und einen sexy Koch trifft. Doch an dem Punkt, an dem die Studie leicht zu einer moralischen Lektion verkommen könnte, hinterfragt die Regisseurin ihre eigenen Widersprüche, vermeidet vorschnelle Antworten und gibt Humor und Selbstironie den Vorzug. Eine intelligente und gut angestellte, mit schönen filmischen Inszenierungsideen gespickte Überlegung über unser scheinheiliges Verhältnis zum Fleischkonsum.

Should we eat meat or not? Marijn, a journalist for a consumer programme and a young mother from Amsterdam, would like to stop. The ecological impact, the industrial scale conditions of production etc. Everything is pushing her that way. But she cannot stop. Then she finds an explanation: a neuropsychological test reveals that she is more addicted to meat than to sex.

Caught up in her ethical questions, she starts to work as an apprentice in a slaughterhouse, sees a psychologist and begins a field survey during which she meets neurologists, in vitro meat developers, an industry spokesperson, a food historian and a sexy chef. But there, where this type of investigation could easily fall into lessons in morality, the director questions her own contradictions, avoids sweeping answers and prefers humour and self-deprecation. An intelligent and very well-conducted study, embellished by some great notions of film directing, about our hypocritical relationship with meat consumption.

SCREENPLAY
Suzanne Raes

PHOTOGRAPHY
Adri Schrover

SOUND
Tim van Peppen

EDITING
Riekje Ziegns

MUSIC
Alex Simu

PRODUCTION
Carolijn Borgdorff (IDTV Docs)

FILMOGRAPHY
2015 Need for Meat
2012 Bente's Voice (sf)
2007 Daddy's Gone and Left Me
Puzzled (mlf)

CONTACT
Kaisa Kriek
NPO Sales
+31 356773561
kaisa.kriek@npo.nl
www.nposales.com

MOURAD MOUSSA

ÇAYAN DEMIREL, ERTUĞRUL MAVIOĞLU

NORTH

TURKEY | 2015 | 92' | KURDISH, TURKISH

BAKUR

SWISS PREMIERE

**PHOTOGRAPHY**

Koray Kesik

SOUND

Ahmet Bawer Aydemir

EDITING

Burak Dal

PRODUCTION

Ayşe Çetinbaş (Surela Film Production)

FILMOGRAPHY**Çayan Demirel**

2015 North

2013 Dr. Şivan

2009 Prison Number 5: 1980-84

2006 38

Ertuğrul Mavioğlu

2015 North

2006 Apoletli Adalet (sf)

Regard de l'intérieur sur la guérilla kurde du PKK. Entre moments d'entraînement et scènes de la vie quotidienne, la parole révèle les motivations intimes et politiques de l'engagement des combattants. Comment vivent ses membres depuis plus de 40 ans en extérieur dans l'aridité des montagnes? Quelle est leur conception de l'État, de la Justice et de l'Autorité?

Film éminemment politique, il illustre la question de la revendication d'un territoire, de la fondation d'un état indépendant et des stratégies militaires, mais aussi des questions de liberté et de l'émancipation individuelle, notamment féminine.

North a été retiré de la compétition du Festival du Film d'Istanbul en 2015 après l'intervention du Ministère de la culture turc. Pour la rareté de son point de vue, il constitue un document aussi exceptionnel qu'indispensable.

Ein Blick von innen auf die kurdische Guerilla der PKK. Zwischen Training und Szenen aus dem Alltag gibt die Sprache die persönlichen und politischen Beweggründe für das Engagement der Kämpfer preis. Wie leben diese Mitglieder seit über 40 Jahren in der Trockenheit der Berge im Freien? Was ist ihre Vorstellung vom Staat, von der Justiz und von Autorität?

Der überaus politische Film beleuchtet die Frage der Forderung eines Gebiets, die Gründung eines unabhängigen Staates und die Militärstrategien, aber auch die Fragen der Freiheit und der individuellen – insbesondere weiblichen – Emanzipation.

Nach dem Einschreiten des türkischen Kulturministeriums wurde *North* beim Filmfestival von Istanbul aus dem Wettbewerb genommen. Aufgrund seiner äusserst seltenen Perspektive ist der Film ein ebenso einzigartiges wie unverzichtbares Dokument.

An inside look at the PKK Kurdish guerrillas. Between scenes of training and daily life, the speech reveals the intimate and political motivations of the fighters' commitment. How have these members lived, outside in the aridity of the mountains for over 40 years? What is their conception of the State, of justice and authority?

An eminently political film, it illustrates questions of claiming a territory, the foundation of an independent state and military strategies, but also questions of liberty and individual emancipation, notably for women.

North was withdrawn from competition at the Istanbul Film Festival in 2015 following the intervention of the Turkish Minister for Culture. For the rarity of its viewpoint, it constitutes a document that is as exceptional as it is essential.

CONTACT

Ayşe Çetinbaş
Surela Film Production
+90 5376205141
ayse@surelafilm.com
www.surelafilm.com

MOURAD MOUSSA



IDO HAAR

PRESENTING PRINCESS SHAW

ISRAEL | 2015 | 80' | ENGLISH, HEBREW

THRU YOU PRINCESS

SWISS PREMIERE

Une jeune femme, qui pendant la journée travaille comme aide-soignante dans une maison de repos, se transforme la nuit en Princess Shaw, et poste sur YouTube ses chansons à capella. Elle vit dans un quartier défavorisé de la Nouvelle-Orléans et sa vie a toujours été dure. C'est cela dont elle parle et qu'elle chante face à la caméra qu'elle utilise comme un journal intime. A l'autre bout du monde, dans un kibboutz près de Tel Aviv, Kutiman, un musicien devenu célèbre pour avoir créé des morceaux uniques mixant chansons et notes glanées sur le web, l'écoute et, sans qu'elle le sache, décide de l'aider... La fable de Cendrillon se rejoue à l'ère d'Internet. Ido Haar qui, il y a quelques années, nous avait remis, avec *9 Star Hotel*, un récit émouvant sur la cohabitation inévitable et tourmentée entre Israéliens et Palestiniens, poursuit sa démarche d'un cinéma humaniste, se servant de la caméra comme d'un pont entre les êtres. Voici donc comment un personnage inoubliable, un artiste génial et un cinéaste qui les fait se rencontrer donnent vie à un film touchant qui nous fait encore croire aux miracles.

Eine junge Frau, die tagsüber als Pflegerin in einem Pflegeheim arbeitet, verwandelt sich nachts in Princess Shaw und postet ihre A-Capella-Songs auf YouTube. Sie lebt in einem Elendsviertel von New Orleans und ihr Leben war schon immer hart. Davon erzählt sie, wenn sie in die Kamera singt, derer sie sich wie eines Tagebuchs bedient. Am anderen Ende der Welt hört sie in einem Kibbuz in der Nähe von Tel Aviv Kutiman, ein Musiker, der mit einzigartigen Musikstücken berühmt wurde, die im Web aufgegriffene Songs und Noten vermischen, und beschliesst ohne ihr Wissen, ihr zu helfen... Das Märchen vom Aschenbrödel im Zeitalter des Internets. Ido Haar, der uns vor einigen Jahren mit *9 Star Hotel* eine bewegende Erzählung über das unvermeidliche und bewegte Zusammenleben von Israelis und Palästinensern lieferte, setzt sein humanistisches Verständnis des Kinos fort, indem er die Kamera dazu nutzt, eine Brücke zwischen den Menschen zu bauen. So kam es, dass eine unvergessliche Persönlichkeit, ein genialer Künstler und ein Filmemacher, der die beiden zusammenbringt, einen Film geschaffen haben, der uns wieder an Wunder glauben lässt.

A young woman who works during the day as a care assistant in a nursing home, transforms into Princess Shaw at night, and posts her a cappella songs on YouTube. She lives in a deprived area of New Orleans and has always had a hard life. This is what she talks and sings about in front of the camera that she uses like a diary. On the other side of the world, in a kibbutz near Tel Aviv, Kutiman, a musician famous for having created unique pieces mixing songs and notes gathered on the web, listens to her and, without her knowing, decides to help her... A tale of Cinderella replayed in the Internet age. Ido Haar who, a few years ago gave us a moving story about the inevitable and tormented cohabitation between Israelis and Palestinians, with *9 Star Hotel*, continues his humanist film approach, using the camera like a bridge between beings. This is therefore how an unforgettable character, a great artist, and the filmmaker who brings them together, give life to a touching film that lets us still believe in miracles.

SCREENPLAY

Ido Haar

EDITING

Ido Haar

PRODUCTION

Liran Atzmor

FILMOGRAPHY

2015 Presenting Princess Shaw

2012 Enlistment Day

2007 9 Star Hotel

2004 Melting Siberia

CONTACT

Gitte Hansen
 First Hand Films
 +41 443122060
 info@firsthandfilms.com
 www.firsthandfilms.com

LAURENT CIBIEN

THE POLITICIAN

FRANCE | 2016 | 86' | FRENCH

EDOUARD, MON POTE DE DROITE

WORLD PREMIERE

**SCREENPLAY**Laurent Cibien,
Barbara Levendangeur**PHOTOGRAPHY**

Laurent Cibien, Claude Clorennec

SOUNDLaurent Cibien, Claude
Clorennec, Adam Wolny**EDITING**

Claude Clorennec

MUSIC

Damien Levèvre

PRODUCTIONBarbara Levendangeur, Christian
Pfohl (Lardux Films)**FILMOGRAPHY**

2016 The Politician
 2014 Snow Business (mlf)
 2013 Nickel, le trésor des Kanak (mlf)
 2012 Tavaka, histoires d'îles et d'exils (mlf)
 2011 Monsieur M, 1968 (mlf)
 2011 Génération Matignon (mlf)
 2009 Sous le vent de l'usine (mlf)
 2009 La vie plus douce
 2009 La quadrature du cercle
 2008 Mario Gonzalez, Dandin démasqué (sf)
 2008 Stan System (sf)
 2006 Nauru, l'île perdue (mlf)

CONTACTChristian Pfohl
Lardux Films
+33 148594188
lardux@lardux.com
www.lardux.com

Hiver 2014. Edouard Philippe, quarantenaire fidèle d'Alain Juppé, fait campagne pour conserver la mairie du Havre. Laurent Cibien, un de ses copains de lycée, le filme pendant ses «actions» publiques – mises en scène locales du vide empathique de la communication politique contemporaine – et dans les coulisses, lorsque Philippe constitue sa liste et parle stratégie. Mais *Edouard, mon pote de droite*, aux antipodes des habituelles hagiographies consacrées à ceux qui sont parvenus au sommet, est aussi une conversation entre deux amis aux convictions opposées sur le désir et l'essence du pouvoir. Premier volet d'un projet au long-cours qui, en suivant la carrière «in progress» d'un futur fonctionnaire de la politique, documente la fabrique des élites françaises, cette comédie révèle la petite cuisine composant l'ordinaire d'un métier, plus que la vision du monde censée l'animer. Avec un montage subtil et critique qui vient troubler par le hors-champ le jeu du héros, le cinéaste opère, mine de rien, la désacralisation salutaire d'un domaine encore trop souvent façonné par des représentations totémiques d'un autre âge.

Winter 2014. Edouard Philippe, um die Vierzig und Anhänger von Alain Juppé, macht Wahlkampf, um Bürgermeister von Le Havre zu bleiben. Laurent Cibien, ein Freund aus Gymnasialzeiten, filmt ihn bei seinen öffentlichen ‚Aktionen‘ – lokal gefärbte Inszenierungen der empathischen Leere der modernen politischen Kommunikation – und in den Kulissen, als Philippe seine Liste aufstellt und über Strategie spricht. Aber im Gegensatz zu den Hagiographien über jene, die es an die Spitze geschafft haben, ist *The Politician* auch ein Gespräch zwischen zwei Freunden mit konträren Überzeugungen in Sachen Machtstreben und Wesen der Macht. Die Komödie – der erste Teil eines Langzeitprojekts über die Laufbahn eines zukünftigen Polit-Funktionärs und Dokumentation der französischen Elite-Fabrik – stellt vor allem die alltäglichen Vorgänge des Berufs in den Vordergrund, weniger die Vision der Welt, die das Handeln motivieren sollte. Mit einem subtilen, kritischen Schnitt, der mit dem nicht im Bild Gezeigten dem Auftritt des Helden einen Stoss versetzt, gelingt dem Filmemacher die Entheiligung eines Bereichs, der noch viel zu oft von veralteten totemistischen Darstellungen beherrscht wird.

Winter 2014. Edouard Philippe, a forty-year-old loyal to Alain Juppé, campaigned to keep his place as Mayor of Le Havre. Laurent Cibien, one of his school friends, films him during his public actions – local representations of the empathetic vacuum of contemporary political communication – and behind the scenes, when Philippe draws up his list and talks strategy. But *The Politician*, at odds with the habitual hagiographies consecrated to those who have made it to the top, is also a conversation on the desire for, and the essence of power between two friends with opposing beliefs. The first part of a long-term project, which, by following the ‘in progress’ career of a future political official, documents the making of the French élite. This comedy reveals the deal-making composing the ordinary aspects of a profession, rather than the vision of the world that is supposed to drive it. With subtle and critical editing that, off camera, disrupts the hero's role, the filmmaker casually executes a salutary desecration of a domain that is still too often shaped by the totemic representations of another age.

EMMANUEL CHICON



DANIEL SCHWEIZER

TRADING PARADISE

SWITZERLAND | 2016 | 78' | FRENCH, ENGLISH,
PORTUGUESE, SPANISH, QUECHUA
WORLD PREMIERE

Après avoir révélé l'envers du décor de l'exploitation aurifère avec *Dirty Gold War*, Daniel Schweizer s'attaque à un autre dossier qui pourrait écla-bousser la Suisse d'un nouveau scan-dale : les pratiques des négociants en matières premières. Une grande partie de ce commerce mondial est pilotée par des entreprises installées à Zoug ou Genève, 20 à 30% des matières premières échangées dans le monde le seraient par des sociétés suisses. Elles sont connues pour le peu d'impôts qu'elles y paient et pour leur mépris des politiques environne-mentales en vigueur dans les pays d'extraction.

Par une enquête de terrain menée aux quatre coins du monde, *Trading Paradise* révèle les dessous de ces activités, alerte le public et ouvre le débat nécessaire sur la responsabilité éthique de ces entreprises dans le contexte du néo-libéralisme globalisé.

Nachdem Daniel Schweizer in *Dirty Gold War* einen Blick hinter die Kulissen des Goldabbaus gewährte, nimmt er sich nun ein weiteres Thema vor, das der Schweiz einen neuen Skandal bescheren könnte: die Praktiken der Rohstoffhändler. Ein grosser Teil dieses weltweiten Handels wird von in Zug oder Genf ansässigen Unternehmen gesteuert. 20 bis 30% der weltweit gehandelten Rohstoffe wechseln durch Schweizer Unternehmen den Besitzer. Sie sind dafür bekannt, wenig Steuern zu zahlen und die in den Abbauländern geltenden Umweltvorschriften zu missachten.

Durch eine Feldstudie rund um den Globus enthüllt *Trading Paradise* die Kehrseite dieser Aktivitäten, warnt die Öffentlichkeit und eröffnet die notwendige Debatte über die ethische Verantwortung dieser Unternehmen vor dem Hintergrund des globalisier-ten Neoliberalismus.

After having revealed what goes on behind the scenes in gold mining with *Dirty Gold War*, Daniel Schweizer tackles another issue that could tarnish Switzerland with a new scandal: the practices of commodity dealers. Much of this global trade is steered by companies established in Zug or Geneva, and 20% to 30% of the commodities traded in the world are done so by Swiss companies. They are known for the low taxes that they pay and for their disregard of the environ-mental policies in effect in the coun-tries of extraction.

Through a field survey conducted in all four corners of the world, *Trading Paradise* reveals the underside of these activities, alerts the public and opens the necessary debate of the ethical responsibility that these com-panies have in the context of glo-balised neo-liberalism.

SCREENPLAY
Daniel Schweizer

PHOTOGRAPHY
Patrick Tresch

SOUND
Fabiano D'Amato, Masaki Hatsui

EDITING
Malena Demierre

MUSIC
Claudio Bucher, Benjamin Noti,
Greis

PRODUCTION
Valentin Greutert (A Film
Company GmbH)

CO-PRODUCTION
SRF, SRG SSR

FILMOGRAPHY
2016 *Trading Paradise*
2015 *Dirty Gold War*
2009 *Dirty Paradise*
2005 *White Terror*
2003 *Skinhead Attitude*
2000 *Hell dorado (mif)*
1998 *Skin or Die*
1995 *Sylvie*
1993 *Vivre avec (mif)*

CONTACT
Valentin Greutert
A Film Company GmbH
+41 433221822
vg@afilmcompany.ch

MOURAD MOUSSA

VITALY MANSKY

UNDER THE SUN

RUSSIA, GERMANY, CZECH REPUBLIC, LATVIA, NORTH KOREA |

2015 | 106' | KOREAN

V LUCHAKH SOLNCA

SWISS PREMIERE

**PHOTOGRAPHY**Mikhail Gorobchuk,
Alexandra Ivanova**SOUND**

Anrijs Krenbergs, Evgeniya Lachina

EDITING

Andrej Paperny

MUSIC

Karlis Auzans

PRODUCTIONSimone Baumann
(Saxonia Entertainment), Natalya
Manskaya (Vertov), Filip Remunda
(Hypermarket Film)**SELECTED FILMOGRAPHY**2015 Under the Sun
2013 Pipeline
2011 Motherland or Death
2009 Sunrise/Sunset. Dalay
Lama 14
2008 Virginity
2005 Gagarin's Pioneers/Our
Homeland**CONTACT**Heino Deckert
Deckert Distribution GmbH
+49 3412156638
info@deckert-distribution.com
www.deckert-distribution.com

La Corée du Nord, le pays le plus fermé du monde, ce pays que ses dirigeants veulent nous faire croire parfait. «Le meilleur pays au monde» nous dit Zin-Mi, la petite fille à travers qui on le découvre. Zin-mi se prépare à rejoindre l'Union des Enfants, première étape dans le système créé par Kim Il-sung. Elle fera alors bientôt partie de cette société idéale.

Vitaly Mansky, réalisateur russe, a pu la filmer ainsi que ses parents tout au long d'une année, avec le consentement et sous la surveillance du gouvernement. Le film qui semble être une habile réplique de pure propagande, avec cette charmante petite fille déambulant dans une peinture parfaitement cadrée d'un communisme idéal aux couleurs chatoyantes, soudainement bascule. Le vernis se craquelle et révèle la mise en scène orchestrée. Les lieux de tournage comme les personnages et les situations filmés ont été désignés par l'équipe assignée par les autorités, et en montrant simplement ce cadre et les instructions reçues, Mansky donne à voir la réalité de cette gigantesque manipulation par un interstice laissé ouvert. L'envers du décor est révélé.

Nordkorea, das am besten abgeriegelte Land der Welt, das uns seine Führer als perfekt verkaufen möchte. «Das beste Land der Welt», sagt auch Zin-Mi, das kleine Mädchen, mit dem wir es entdecken. Zin-mi bereitet sich auf ihren Eintritt in die Kinderunion vor, der ersten Station des von Kim Il-Sung erdachten Systems. Bald wird sie Teil dieser idealen Gesellschaft sein.

Der russische Regisseur Vitaly Mansky konnte sie und ihre Eltern mit Genehmigung und unter der Überwachung der Regierung ein Jahr lang filmen. Der Film, der augenscheinlich eine geschickte Replik reiner Propaganda mit einem niedlichen kleinen Mädchen in einem perfekt aufgenommenen Gemälde des idealen Kommunismus in schmeichelnden Farben ist, nimmt rasch eine andere Wendung. Der Lack bekommt Risse und lässt die Orchestrierung hinter der Inszenierung durchscheinen. Die Drehorte wurden wie die gefilmten Personen und Situationen von dem durch die Regierung beorderten Team ausgewählt und Mansky tut nichts anderes, als diesen Rahmen und die erhaltenen Anweisungen zu zeigen, um durch einen kleinen Spalt einen Eindruck davon zu vermitteln, welche Realität sich hinter dieser gigantischen Manipulation verbirgt. Die Kehrseite der Medaille wird sichtbar.

The most closed-off country in the world, North Korea, is a country whose leaders would like us to believe is perfect. "The best country in the world" says Zin-Mi, the little girl through whose eyes we discover it. Zin-mi is preparing to join the Children's Union, the first stage in the system created by Kim Il-sung. She will soon thus be part of this ideal society.

The Russian director, Vitaly Mansky, was able to film her and her parents over an entire year, with the consent of and under the surveillance of the government. The film, which seems to be a clever replica of pure propaganda, with this charming little girl meandering around in a perfectly framed painting of ideal communism in sparkling colours, suddenly changes dramatically. The varnish cracks and reveals the orchestrated staging. The filming locations, just like the characters and the situations filmed, were designated by the team assigned by the authorities, and simply by showing this frame and the instructions received, Mansky allows us to see the reality of this gigantic manipulation through an interstice left open. The other side of the décor is revealed.

MADLINE ROBERT



CHRIS HEGEDUS, D.A. PENNEBAKER

UNLOCKING THE CAGE

UNITED STATES | 2016 | 91' | ENGLISH
INTERNATIONAL PREMIERE

Célèbres notamment pour leurs documentaires musicaux, D.A. Pennebaker et son épouse Chris Hegedus explorent ici, dans le cinéma direct qui les caractérise, la croisade menée par l'avocat Steven Wise et son équipe – le « Nonhuman Rights Project (NhRP) » – pour transformer le statut légal d'un animal, de l'état d'« objet » dénué de droits, à celui de « personne » bénéficiant de protections. Observant un processus de longue haleine susceptible d'engendrer un changement fondamental dans notre culture, *Unlocking the Cage* construit un récit aussi passionnant que trépidant, qui dépeint les efforts du juriste, soutenus par des déclarations de primatologues du monde entier, pour prouver que certains animaux dotés de fonctions cognitives complexes – tels les chimpanzés, les baleines, les dauphins et les éléphants – devraient bénéficier de droits limités. En ayant recours au « Habeas Corpus », utilisé de façon historique notamment dans la lutte pour l'abolition de l'esclavage, Steven Wise tente l'impossible...

D.A. Pennebaker und seine Frau Chris Hegedus, die sich insbesondere mit ihren Musik-Dokus einen Namen gemacht haben, sondieren hier mit dem für sie bezeichnenden Direct Cinema das von dem Rechtsanwalt Steven Wise mit seinem Team eingeleitete « Nonhuman Rights Project (NhRP) », dessen Ziel es ist, den Status des Tieres vom rechtlosen « Gegenstand » in den einer « Person » umzuwandeln, die geschützt wird. *Unlocking the Cage* ist die Beobachtung eines langwierigen Prozesses, der einen grundlegenden Umbruch in unserer Kultur bewirken könnte, und baut dabei einen ebenso fesselnden wie lebhaften Bericht auf, der die Bemühungen des Juristen nachzeichnet, der mit Unterstützung von Primatologen aus der ganzen Welt beweisen möchte, dass bestimmte, mit komplexen kognitiven Funktionen ausgestattete Tiere wie Schimpansen, Wale, Delphine oder Elefanten beschränkte Rechte haben sollten. Unter Rückgriff auf den « Habeas Corpus »-Begriff, der historisch insbesondere im Kampf gegen die Abschaffung der Sklaverei angewendet wurde, versucht Steven Wise das Unmögliche...

Notably famous for their musical documentaries, D.A. Pennebaker and his wife Chris Hegedus here explore, in the 'cinéma direct' style that characterises them, the crusade led by the lawyer Steven Wise and his team – the Nonhuman Rights Project (NhRP) – to change the legal status of an animal, from that of an "object" without rights to that of a "person" enjoying protection. Observing a lengthy process likely to bring about a fundamental change in our culture, *Unlocking the Cage* builds a story, as passionate as it is hectic, which depicts the lawyer's efforts, supported by the declarations of primatologists from all over the world, to prove that certain animals with complex cognitive functions – such as chimpanzees, whales, dolphins and elephants – should enjoy limited rights. By appealing to the "Habeas Corpus" principle, used historically, in particular in the fight for the abolition of slavery, Steven Wise attempts the impossible...

PHOTOGRAPHY

Chris Hegedus, Jojo Pennebaker

EDITING

Pax Wassermann

MUSIC

James Lavino

PRODUCTION

Chris Hegedus, Frazer Pennebaker, Rosadel Varela

FILMOGRAPHY

Chris Hegedus

2016 *Unlocking the Cage*
2010 *Kings of Pastry*
2001 *Startup.com*
1998 *Moon Over Broadway*
1993 *The War Room*
1989 *Depeche Mode 101*
1978 *The Energy War (sf)*

D.A. Pennebaker

2016 *Unlocking the Cage*
2000 *Down From the Mountain*
1993 *The War Room*
1973 *Bowie: Ziggy Stardust and the Spiders From Mars*
1970 *Company: Original Cast Album (mif)*
1967 *Monterey Pop*
1966 *Don't Look Back*

CONTACT

Jane Balfour
+44 02077271528
janebalfour@btconnect.com



SEÑOR BANISTA

MAÎTRE DU RÉEL PETER GREENAWAY

**PRIX À LA CARRIÈRE MAÎTRE DU RÉEL.
CETTE ANNÉE LE RÉALISATEUR ANGLAIS (BASÉ
À AMSTERDAM) PETER GREENAWAY EST À
L'HONNEUR.**

**PREIS FÜR DAS LEBENSWERK MAÎTRE DU RÉEL.
IN DIESEM JAHR HAT DER (IN AMSTERDAM
LEBENDE) ENGLISCHE REGISSEUR PETER
GREENAWAY DIE EHRE.**

**WINNER OF THE MAÎTRE DU RÉEL LIFETIME
ACHIEVEMENT AWARD. THIS YEAR, ENGLISH
DIRECTOR (BASED IN AMSTERDAM) PETER
GREENAWAY IS BEING HONOURED.**

PETER GREENAWAY

UNE BIOGRAPHIE | EINE BIOGRAPHIE | A BIOGRAPHY



SELECTED FILMOGRAPHY

- 2015 Eisenstein in Guanajuato
- 2012 Goltzius and the Pelican Company
- 2009 The Marriage (m/f)
- 2008 Rembrandt's J'Accuse...!
- 2008 Cinema Is Dead, Long Live the Screen
- 2007 Nightwatching
- 2005 Tulse Luper: A Life in Suitcases
- 2003
- 2004 The Tulse Luper Suitcases
- 1999 8 ½ Women
- 1996 The Pillow Book
- 1993 The Baby of Mâcon
- 1991 Prospero's Books
- 1989 The Cook, The Thief, His Wife & Her Lover
- 1988 Drowning by Numbers
- 1987 The Belly of an Architect
- 1985 A Zed & Two Noughts
- 1983 Four American Composers
- 1982 The Draughtsman's Contract
- 1980 The Falls
- 1979 A Walk Through H: The Reincarnation of an Ornithologist (m/f)
- 1978 Vertical Features Remake (m/f)
- 1976 Dear Phone (sf)
- 1975 Windows (sf)
- 1973 H is for House (sf)
- 1969 Intervals (sf)
- 1967 Revolution (sf)
- 1966 Train (sf)

Peter Greenaway est né en 1942 au Pays de Galles. Après des études de peinture, il commence à réaliser des films au début des années 1960. Ses intérêts étant nombreux, ses premiers films reflètent sa curiosité pour le documentaire, les liens entre la peinture et le cinéma, les enjeux du Land Art, du structuralisme et du cinéma lui-même. En 1980, la sortie de l'encyclopédique *The Falls* marque son entrée sur la scène canonique du cinéma d'art et essai européen. Il aborde entre autres sujets les paysages industriels, l'histoire naturelle, les catastrophes, la cartographie, d'innombrables questions taxinomiques, et celle du cinéma comme représentation possible du monde. Après une vingtaine de courts métrages, il écrit et réalise en 1982 *The Draughtsman's Contract*, succès public qui lui permet d'affirmer son statut de réalisateur aussi original qu'essentiel au niveau mondial. D'autres succès suivront: *The Belly of an Architect*, *Drowning by Numbers*, *The Cook, The Thief, His Wife & Her Lover*, *The Pillow Book*, *Prospero's Books*, et récemment *Goltzius & The Pelican Company* et *Eisenstein in Guanajuato*. Il produit dans le même temps, à un rythme effréné, peintures, dessins, projections-événements, VJing, expositions, littérature, théâtre et opéra.

Der 1942 in Wales geborene Peter Greenaway studierte in London Malerei und führt seit den frühen 1960er-Jahren Regie. Er hatte schon immer zahlreiche Interessen und seine frühen Filme spiegeln seine Neugierde für den Dokumentarfilm, die Verbindungen zwischen der Malerei und dem Kino, den Ambitionen der Land Art, des Strukturalismus und der Art des Kinos selbst wider. 1980 gelang ihm mit dem enzyklopädischen Werk *The Falls* sein erster Durchbruch im Genre des kanonischen europäischen Kunstfilms. Darin geht es neben vielen weiteren Themen um Industrielandschaften, Naturgeschichte, Katastrophen, Kartografie und Taxonomien sowie die Frage, wie das Kino möglicherweise die Welt repräsentieren könnte. Nach rund 20 kürzeren Filmen dreht er 1982 *The Draughtsman's Contract*. Der Film war bei den Kritikern ein grosser Erfolg und ermöglichte es ihm, sich als ebenso unumgänglicher wie origineller Regisseur auf dem internationalen Parkett zu behaupten. Darauf folgten zahlreiche berühmte Filme wie *The Belly of an Architect*, *Drowning by Numbers*, *The Cook, The Thief, His Wife & Her Lover*, *The Pillow-Book*, *Prospero's Books* und aktueller *Goltzius & The Pelican Company* und *Eisenstein in Guanajuato*, während er parallel ununterbrochen Gemälde, Zeichnungen, Projektionen, VJ-Shows, Opern, Theaterstücke, literarische Texte und Ausstellungen produzierte.

Born in Wales in 1942, Peter Greenaway, after studying to be a painter in London, began directing his own films in the early sixties. His interests and fascinations were numerous, and his early films reflect his curiosity in filmic documentary, the connections between painting and cinema, the ambitions of Land Art, structuralism and the nature of cinema itself. In 1980 he made his first breakthrough into canonical European art-feature film with the encyclopaedic *The Falls*, concerning, amongst much else, manufactured landscape, natural history, catastrophe, cartography, and innumerable valid and invalid taxonomies and how indeed cinema might possibly represent the world. After some twenty shorter-length films, in 1982, he wrote and directed *The Draughtsman's Contract*, which met with great critical acclaim and enabled him to assert himself, on an international level, as a director who is as essential as he is original. Many famous films followed, such as *The Belly of an Architect*, *Drowning by Numbers*, *The Cook, The Thief, His Wife & Her Lover*, *The Pillow-Book*, *Prospero's Books*, and more recently *Goltzius & The Pelican Company* and *Eisenstein in Guanajuato*, while, at the same time, he relentlessly produces paintings, drawings, projection-manifestations, VJ Shows, opera, theatre and literary texts and exhibitions.

QUI ÉTAIT SHAKESPEARE ? LE PLUS GRAND DOCUMENTARISTE DE TOUS LES TEMPS ?

ENTRETIEN AVEC PETER GREENAWAY

VOUS AVEZ ÉTUDIÉ LA PEINTURE AVANT DE DÉBUTER VOTRE CARRIÈRE PROFESSIONNELLE EN TRAVAILLANT POUR LE COI (BUREAU CENTRAL D'INFORMATION) ET LE BRITISH FILM INSTITUTE, QUI VOUS ONT PERMIS D'AVOIR ACCÈS À DE NOMBREUX FILMS, QUE CE SOIT DE CINÉASTES UNDERGROUND TELS QUE HOLLIS FRAMPTON OU D'AUTRES ISSUS DU REGISTRE PLUS CLASSIQUE DU DOCUMENTAIRE TRADITIONNEL. EN QUOI CES EXPÉRIENCES ONT-ELLES INFLUENCÉ, DANS VOTRE TRAVAIL, VOTRE RELATION AU RÉEL DOCUMENTAIRE ET AU RÉEL EN GÉNÉRAL ?

Après l'école des beaux-arts, j'ai eu une série d'expositions de mes peintures à Londres tout en commençant à écrire, à la fin des années 1960, des articles théoriques sur la peinture et le cinéma pour des revues émergentes. Mais plus j'écrivais, plus je m'enlisais, non seulement dans mon travail de peintre et de cinéaste, mais aussi dans mon désir d'apprendre. J'ai alors décidé de trouver un emploi dans l'industrie du cinéma en Angleterre afin de mieux gagner ma vie, d'améliorer mon existence, et de parfaire mes connaissances. Je suis naturellement porté vers la taxonomie, la philologie, et l'étude de l'ordre. Le choix le plus sage m'a donc semblé être – n'ayant à l'origine pas conscience qu'un tel pari pouvait me mener aussi loin – d'apprendre le montage. J'ai réussi à trouver un petit boulot dans les salles de montage du BFI, et ai pu alors avoir accès à la salle de projection et passer mes soirées à fouiller les archives du cinéma « underground ». Ensuite je me suis tourné vers cet étrange institut, dont le nom immanquablement évoque un « politburo » : le COI. Son histoire est assez formidable : après la mise en place par Goebbels d'une incroyable machine de propagande cinématographique, Londres décida de faire la même chose et réunit plusieurs compositeurs, poètes, peintres et cinéastes célèbres tels que Benjamin Britten, W.

H. Auden, John Grierson ou Len Lye afin d'alimenter l'effort de guerre. Le COI naquit de cette initiative, à la fin de la guerre. Il était associé à la politique intérieure de la Grande-Bretagne et employait une trentaine de personnes pour réaliser des documentaires en noir et blanc et en 16mm, destinés aux télévisions des pays émergents, anciens fiefs de l'empire britannique. J'ai commencé à y travailler comme assistant réalisateur, puis comme monteur, pour ensuite gravir les échelons et me procurer non seulement un salaire (j'étais un jeune père de famille à l'époque), mais aussi une terrible soif d'apprendre tout ce qui concernait le documentaire de propagande.

Tulse Luper est un personnage récurrent dans vos films, et ce depuis les origines. Il semble être un élément essentiel à leur compréhension. Dans vos premiers courts métrages, *Vertical Features Remake* (1978) ou *A Walk Through H* (1978) par exemple, il est l'un des indicateurs de fiction. La plupart du temps, il permet toutefois aussi de considérer certains événements historiques du XX^e siècle, et d'incarner une dimension autobiographique souvent présente dans votre œuvre, de diverses manières.

Il y a sans doute une réticence à répéter sans cesse « je, je, je » et « moi, moi,

moi » ; alors je me suis inventé un alter ego, un homme appelé Tulse Luper. Le prénom « Tulse » s'inspire de 'pulse' (pulsation), qui implique la notion de vivant. « Lupe » fait référence, au contraire, à la sauvagerie, au mot loup, qui représente une certaine dimension négative. Je voulais créer un personnage qui était d'une certaine façon surnaturel, impliqué dans plusieurs disciplines universitaires, et néanmoins proche de mes propres centres d'intérêt. Tulse Luper m'a remplacé dans toutes sortes d'aventures, parfois violentes ou sexuelles, dont je ne peux évidemment affirmer la véracité. Il trouve son aboutissement dans *The Tulse Luper Suitcases* (2003, 2004), et s'y voit associé à différentes idées liées à l'histoire et à l'académie. D'un autre côté, le second titre que j'avais choisi pour *A Walk Through H* était *Reincarnation of an Ornithologist*. Mon père, mort peu de temps avant, était un ornithologue amateur. Le film offrait donc une occasion d'amorcer un impossible dialogue et d'interroger notre relation, de réfléchir sur la vie après la mort, sur les notions de mysticisme et de réincarnation, en lesquelles je ne crois pas du tout, mais qui m'intéressent comme idées. Dans les films qui ont suivi, jusqu'à *The Draughtsman's Contract* (1982), le personnage central véhicule quelque chose de mon père, une figure que j'ai toujours envisagée



comme un mélange étrange d'innocence et d'arrogance. Avec M. Spica plus tard, le personnage principal de *The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover* (1989), je l'ai diabolisé de façon excessive.

***The Falls* (1980), votre premier long métrage, est un documentaire post-**

tion pour l'évolution et les classifications de toutes sortes, et, de manière générale, une passion pour la taxonomie. Tous mes héros sont liés aux encyclopédies : il y a le Dr Johnson, tout d'abord, qui a réalisé le premier dictionnaire anglais, mais aussi les créatures polyglottes et « polymath » telles que Léonard de Vinci, qui semblait tout savoir sur tout. Ils ont

Suitcases. Je pense que cela a quelque chose à voir avec l'envie de saisir ce qui est éphémère, être peintre ou artisan ; trouver de nouvelles croyances après que les vieilles philosophies et superstitions ont heureusement disparu.

Avec *The Daughtsman's Contract*, votre travail semble prendre une nouvelle direction. Vous rompez avec le documentaire, du moins en ce qui concerne son influence en termes de codes et de construction, pour vous diriger vers une structure et composition plus fictionnelle, qui vous permet d'aborder une nouvelle fois la notion de vérité, mais de manière différente.

Je me faisais de moins en moins d'illusions à propos du documentaire. Le COI et la BBC possédaient une chaîne de télévision, la Thames, qui n'émet plus aujourd'hui, mais qui avait la réputation de faire des documentaires sociaux. Un événement petit mais révélateur m'a fait prendre conscience que le documentaire était aussi manipulé et trompeur que tout ce qu'on appelait fiction : au milieu des années 1960, sniffer de la colle était pour les jeunes désargentés un moyen de se défoncer. La chaîne, portée sur les questions de société, me demanda de réaliser un documentaire sur le sujet. J'étais accompagné par producteur, qui estimait que nous ne trouvions pas les images qu'il

souhaitait. Il donna alors de l'argent à des candidats crédibles, principalement d'anciens étudiants sans travail, pour qu'ils achètent de la colle et la sniffent. C'était une manipulation grossière, non seulement du comportement de ces jeunes, mais aussi de la tradition documentaire. J'ai donc décidé d'arrêter cette soi-disant quête de vérité intrinsèque au documentaire : si je voulais raconter la vérité, je le ferais désormais par le biais du mensonge, et vous en seriez conscients. A la manière de Shakespeare ; créer de la fiction et, à travers elle, essayer de trouver une part de vérité. Qui était Shakespeare ? Le plus grand documentariste de tous les temps ? Je suis revenu vers le documentaire et ai travaillé avec des pratiques documentaires, mais ma désillusion est grande.

La mise en abîme (c.à.d. le théâtre dans le théâtre, la peinture à l'intérieur d'un tableau vivant, l'architecture dans l'architecture, une image à l'intérieur d'une image, etc.), est une stratégie récurrente de votre pratique. Est-ce une façon de contenir la narration dans un espace défini et de traiter sa complexité de l'intérieur ainsi que, dans une certaine mesure, de potentiellement modifier la relation classique entre le film et son spectateur « passif » ?

« UN ÉVÈNEMENT PETIT MAIS RÉVÉLATEUR M'A FAIT PRENDRE CONSCIENCE QUE LE DOCUMENTAIRE ÉTAIT AUSSI MANIPULÉ ET TROMPEUR QUE TOUT CE QU'ON APPELAIT FICTION »

apocalyptique composé de 92 (le numéro atomique de l'uranium) courts chapitres. Il reprend les codes traditionnels du film documentaire tel que produit par la BBC à l'époque, mais les sabote de l'intérieur. C'est un film complexe du point de vue de son scénario, articulé autour de très nombreuses idées et histoires. Pouvez-vous nous expliquer l'origine d'un tel projet ?

Une fois encore cela part d'un intérêt débordant pour l'ornithologie, une fascina-

tion tenté de décrire le monde de façon condensée, mus par la conscience que cela était en fait impossible. On pourrait citer Shakespeare et son incroyable catalogue d'émotions humaines exposé dans chacune de ses pièces. Et Dante Alighieri qui, avec la *Divine Comédie*, a essayé de tout réunir en un seul poème. C'est une tentative de mettre tout ce que le monde contient en un seul lieu. Ce qui, une fois encore, est l'une des caractéristiques originelles des *The Tulse Luper*



THE BABY OF MÂCON

Je fais du cinéma. Devant mes films, vous devez garder cet élément à l'esprit : vous regardez un film. Rien d'autre. Vous ne regardez pas le monde par la fenêtre, même si la matière principale en est le monde. Vous ne regardez pas la réalité par l'entrebâillement d'une porte ; la réalité est impossible au cinéma, qui est un médium artificiel passant par tant de mains qu'il ne peut être un moyen objectif d'interroger quelque vérité que ce soit. Être conscient de la nature représentative de toute forme d'art, en particulier le cinéma, est la meilleure chose que l'on puisse espérer. Je suis fasciné par Vermeer, le peintre hollandais. Il a peint quelque chose comme 26 toiles, et toutes ont suscité cet enthousiasme à propos de leur réalité photographique. Mais les peintures de Vermeer sont un peu comme un catalogue IKEA : tout est beau, les gens sont bien habillés ; prenez un panier et vous pouvez acheter ce que bon vous semble. Mais le monde qu'il offre n'existe simplement pas.

La violence est une dimension importante de vos films. Dans *The Baby of Mâcon* (1993), elle est très présente et spécifique, de façon différente selon les scènes, mais plus particulièrement à travers deux stratégies narratives : d'abord, au début de la scène de viol, les acteurs semblent sortir de leur personnage pendant un instant, mettant

ainsi en doute la nature même de la scène – ce que vous appelez une « perturbation de la suspension d'incrédulité ». Puis, dans la séquence finale du film, un long travelling arrière dévoile plusieurs couches de comédiens et de spectateurs qui se regardent les uns les autres...

J'ai toujours en tête cette phrase de Francis Bacon, le peintre anglais, certainement bien au fait des images qu'il créait, à l'adresse d'un journaliste qui lui demandait : « Mr Bacon, pensez-vous que le mal et la violence soient plus présents aujourd'hui qu'autrefois ? ». Ce à quoi il a répondu : « Bien sûr que non, on est juste mieux informé de nos jours. » On peut faire passer la violence, dans des endroits comme l'Amérique puritaine, où il n'est absolument pas possible de discuter de question de genre et de sexe. C'est de l'hypocrisie. Pour ma part je suis fasciné par l'idée de créer des copies, des concepts de réalité, ou de jouer avec la représentation. Ainsi est-ce ce que je fais de temps à autre, avec force détails, fidèle au style des peintures de l'âge d'or hollandais. Mais au final il ne s'agit que d'une représentation et toute représentation est fautive. C'est pourquoi les personnages sortent de leurs rôles et deviennent des acteurs médiocres, plutôt que d'essayer d'incarner un grand personnage.

Dans le cas de votre film majeur *The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover* (1989), la métaphore est un outil narratif visuel et puissant pour envisager la politique. Comment vous appropriez-vous inspirations et références ?

Je crois que l'idée qui sous-tend *The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover* était de faire un portrait du mal, en réfé-

une forme qui d'ailleurs m'intéresse de plus en plus, et gommer la frontière entre réalité documentaire et fiction. Le personnage du gangster grossier en quête de respectabilité incarne et personnifie un aspect du capitalisme anglais et de Grande-Bretagne ; cet âge du consumérisme où absolument tout était à vendre, sous Mme Thatcher. J'ai

« JE SUIS FASCINÉ PAR L'IDÉE DE CRÉER DES COPIES, DES CONCEPTS DE RÉALITÉ, OU DE JOUER AVEC LES REPRÉSENTATIONS. »

rence une fois encore à la littérature européenne, notamment au *Paradis perdu* de John Milton et à tous les « méchants » shakespeariens. Je voulais établir une phénoménologie du mal et ai pour ce faire décidé de créer un personnage mauvais à tous égards. M. Spica, le personnage principal (le nom fait référence au mot 'speaker', parler) est un être méprisable qui parle tout le temps – bien qu'il soit évidemment la figure la plus intéressante également. C'est un film anti Thatcher, inspiré par cette femme qui ne croyait qu'en la valeur de l'argent. J'ai voulu donc faire un essai,

recherché d'autres éléments encore, tels que la notion de 'street fashion' et sa vulgarité exhibitionniste assumée que l'on retrouve chez Jean-Paul Gaultier, de manière profondément ironique, j'en suis certain. Associer Frans Hals (dont le tableau est accroché dans le restaurant, ndlr), qui était plus souvent saoul que sobre et a créé des portraits de groupe surchargés, immenses, extravagants et narcissiques dans lesquels il transformait d'insignifiants bourgeois en soldats occasionnels, au style vestimentaire de Jean-Paul Gaultier me semblait pertinent. Enfin, la métaphore



THE BELLY OF AN ARCHITECT

du cannibalisme – nous nous consommons nous-mêmes; le restaurant est rouge, comme de la viande crue. Nous sommes de grands carnivores. Quels que soient nos engagements politiques, nous sommes responsables de l'exploitation de la planète, nous la dévorons. Nous sommes les cannibales par excellence.

Le portrait – d'artiste – est un thème récurrent dans votre travail, qui, de *Four American Composers* (1983) jusqu'à *Eisenstein in Guanajuato* (2015) en passant par *Nightwatching* (2007) et *Goltzius and the Pelican Company* (2012) ou votre projet actuel sur Brancusi, a revêtu des formes diverses au fil des ans. Eisenstein reste toutefois un cas à part car il est jusqu'ici le seul cinéaste. D'un point de vue formel, comment avez-vous abordé cette dimension, et ce, en particulier pour une figure si avant-gardiste ?

Nous en revenons à ces questionnements concernant le film de fiction et le documentaire : où s'arrête l'un et où commence l'autre ? Est-ce important ? Ces différences ne sont-elles pas inconsistantes et éphémères ? La frontière n'est-elle pas floue et impossible à cerner ? Lorsque, par hasard, j'ai découvert *Strike* d'Eisenstein dans les années 1960, j'étudiais le cinéma et n'étais absolument pas prêt. Pour moi le film était

extraordinaire et réellement sérieux ; je n'étais jusque là jamais tombé sur un film « sérieux ». J'ai alors découvert qu'il avait été réalisé par un jeune homme de 26 ans qui n'avait presque aucune expérience en cinéma. Au-delà de toutes les idées intellectuelles et de mon engouement pour le montage, je trouvais qu'Eisenstein avait quelque chose de Laurence Sterne en tant que réalisateur ; « le message, c'est le médium ». J'avais sous les yeux de la poésie cinématographique d'un niveau supérieur – sérieuse, ludique, auto-réflexive et ironique – et non une prose cinématographique narrative. J'ai alors essayé de me procurer ses autres films, achevés ou non, et ai lu une grande quantité de ses écrits théoriques. Je suis arrivé à la conclusion qu'il était un vrai génie du cinéma, comme il y en a peu. D'années en années, de festivals en festivals, j'ai parcouru les mêmes lieux qu'Eisenstein : ses repaires, sa librairie à Moscou, ses lieux d'exil durant la seconde guerre mondiale, ainsi que ses destinations en Europe, en Amérique et au Mexique. J'ai alors commencé à réfléchir à l'éventualité de faire une reconsidération personnelle de *Que Viva Mexico* – le film mexicain qu'Eisenstein n'a jamais pu finir. Lorsque j'ai été invité à revenir à Guanajuato pour parler de cinéma, j'ai soudain réalisé que plutôt que de faire un documentaire offrant un point de

vue extérieur sur Eisenstein visitant cette ville, nous devions plutôt réaliser un portrait de l'homme lui-même « à l'intérieur de la ville ». En Russie, on peut avoir accès de temps à autre aux archives. Le matériel filmique mexicain et le matériau apocryphe politiquement « correct » et « incorrect » qui s'y trouvaient, associés à ma relation personnelle avec le Mexique, furent le point de départ d'une sorte d'essai cinématographique. J'ai commencé à écrire les dialogues comme s'ils sortaient de la bouche même d'Eisenstein, et à construire une image de lui ; probablement le plus grand cinéaste de ces 120 dernières années.

WAS WAR SHAKESPEARE? DER GRÖSSTE DOKUMENTARIST ALLER ZEITEN?

EIN GESPRÄCH MIT PETER GREENAWAY

SIE HABEN MALEREI STUDIERT UND ZU BEGINN IHRER KARRIERE FÜR DAS COI (CENTRAL OFFICE OF INFORMATION) UND DAS BFI GEARBEITET. DADURCH HATTEN SIE ZUGANG ZU VIELEN FILMEN, EINIGE DAVON STAMMTEN VON UNDERGROUND-FILMEMACHERN (ETWA HOLLIS FRAMPTON), ANDERE AUS EINER STÄRKER KLASSISCH GEPRÄGTEN DOKU-TRADITION. WIE HABEN DIESE ERFAHRUNGEN IHR VERHÄLTNIS ZUR WAHRHEIT IM DOKUMENTARFILM UND DER WAHRHEIT GENERELL IM RAHMEN IHRER TÄTIGKEIT BEEINFLUSST?

Nach meinem Abschluss an der Kunsthochschule machte ich in London eine Reihe Gemäldeausstellungen und begann Ende der 1960er-Jahre auch zu schreiben, hauptsächlich spekulative Artikel über Malerei und Kino in neuen Zeitschriften. Aber je mehr ich schrieb, desto stärker wurde ich nicht nur in die Praxis der Malerei und der Filmkunst hineingezogen, ich wollte auch mehr wissen. Um mehr Geld zu verdienen und einen besseren Lebensstandard zu erreichen und gleichzeitig auch besser informiert zu sein, beschloss ich, mir einen Job in der englischen Filmindustrie zu suchen. Ich habe von Natur aus eine Affinität für Taxonomien, Philologie und die Untersuchung von Ordnung. Deswegen, und ohne wirklich daran zu glauben, dass ein solcher Schritt besonders weit in die Zukunft reichen würde, hielt ich es für am Vielversprechendsten, Filmmontage zu lernen. Ich schaffte es, für einen ganz bescheidenen Job in den Scheiderräumen des BFI eingestellt zu werden und bekam einen Schlüssel für den Vorführraum, wo ich meine Abende damit verbrachte, die Archive von 'Underground'-Filmen zu durchsuchen. Danach kam ich ziemlich schnell an dieses eigentümliche Institut, dessen Namen an ein 'Politbüro' denken lässt: das COI. Es hatte aber eine ehrenwerte Vorgeschichte: Nachdem Goebbels in Berlin eine Abteilung für

Propagandafilme auf die Beine gestellt hatte, beschloss London, es ihm gleichzutun und brachte eine grosse Zahl berühmter Komponisten, Dichter, Maler und Filmemacher – darunter Benjamin Britten, W. H. Auden, John Grierson und Len Lye – zusammen, um Material für die Kriegsanstrengungen zu liefern. Nach dem Sieg wurde es zum COI, das mit rund 30 Angestellten in die Innenpolitik Grossbritanniens einbezogen wurde, um 16 mm Schwarzweiss-Dokumentarfilme zu drehen, die allesamt den Fernsehsendern der neu entstandenen Nationen bestimmt waren, die zuvor zum britischen Empire gehörten. Die ersten Schritte in meine Tätigkeit machte ich also als Regieassistent, dann als Cutter und arbeitete mich weiter nach oben. Dadurch hatte ich nicht nur ein Einkommen – meine kleine Familie musste ernährt werden – sondern war auch sehr motiviert, mehr über die Sache mit Dokumentarfilmen als Propagandainstrument zu erfahren.

Die von Ihnen geschaffene Figur Tulse Luper, die von Anfang an in Ihren Filmen erscheint, scheint ein wichtiger Schlüssel zum Verständnis Ihrer Arbeit zu sein. In Ihren frühen Kurzfilmen, zum Beispiel *Vertical Features Remake* (1978) oder *A Walk Through H* (1978), ist es ein Hinweis auf Fiktion. Aber in der Regel verweist

er auf einige historische Augenblicke des 20. Jahrhunderts und spiegelt eine autobiografische Dimension wider, die in unterschiedlicher Form ohnehin häufig präsent ist.

Vielleicht ist da ein gewisser Widerwille, ständig «Ich Ich Ich» zu sagen, darum habe ich mit einem Mann namens Tulse Luper ein Alter Ego erfunden. Hinter «Tulse» steckt das Wort «Puls», das bedeutet, dass man lebt, und «Luper» ist im Gegenteil der wilde, dem Wort für Wolf entlehnte Teil, der eine gewisse Negativität darstellt. Ich wollte eine Figur schaffen, die etwas übernatürlich ist und mit vielen akademischen Disziplinen zu tun hat, die gleichzeitig einen Grossteil meiner eigenen Interessensgebiete umfassen sollten. Tulse Luper ist in allen möglichen Abenteuern für mich eingesprungen, von denen viele sehr gewalttätig und sexuell waren und deren Wahrhaftigkeit ich natürlich nicht geltend machen kann. Eine seiner weiteren Verkörperungen fand in *The Tulse Luper Suitcases* (2003, 2004) statt und ging mit Einfällen in Bezug auf Geschichte und die akademische Welt einher. Auf einer anderen Ebene war der Nebentitel von *A Walk through H* übrigens *Reincarnation of an Ornithologist*. Mein Vater, ein Amateur-Ornithologe, war einige Jahre zuvor verstorben und dies war eine Art, einen unausgesprochenen Dialog zu eröffnen, unsere



THE COOK, THE THIEF, HIS WIFE AND HER LOVER

Beziehung unter die Lupe zu nehmen und über das Jenseits, Mystizismus, Reinkarnation nachzudenken – Themen, an die ich nicht im Entferntesten glaube, als Idee aber interessant finde. In allen nachfolgenden Filmen, sogar in *Der Kontrakt des Zeichners* (1982), hat die Hauptfigur etwas mit meinem Vater zu tun, den ich immer als eine Mischung

traditionellen Dokumentarfilmen heranzieht, wie sie damals für die BBC gemacht wurden, diese aber von innen heraus sabotiert. Gleichzeitig ist es aus Sicht des Drehbuchs ein sehr komplexer Film mit einer Vielzahl von Geschichten und Ideen. Können Sie etwas über die Ursprünge eines solchen Projekts sagen?

«ZWISCHENFALLS ERKANNT ICH, DASS DER DOKUMENTARFILM EBENSO MANIPULIERT UND VERFÄLSCHT WAR WIE ALLES, WAS ALS FIKTION BESCHRIEBEN WERDEN KÖNNTE»

aus neugieriger Unschuld und Arroganz empfunden hatte. In der Gestalt von Mr. Spica, der Hauptfigur aus *Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber* (1989), habe ich ihn sogar einer ziemlich extravaganten Dämonisierung unterzogen.

Ihr Debütfilm *The Falls* (1980) ist ein post-apokalyptischer Mockumentary in 92 (die Atomzahl von Uran) kurzen Abschnitten, der die Merkmale von

Auch hier geht es um Ornithologie, meine Faszination für die Evolution, Klassifizierungen von jeder Beschreibung und ganz allgemein um ein Interesse für Taxonomie. Meine grossen Helden haben mit Enzyklopädiern zu tun: Da wären zum Beispiel Dr. Johnson, der das erste Wörterbuch der englischen Sprache verfasste und natürlich mehrsprachig war, und Universalgelehrte wie da Vinci, der alles über alles zu wissen schien. Sie alle hatten versucht, die

Welt in kondensierter Form zu erklären und waren fast daran verzweifelt, dass dies nicht zu schaffen ist. Man könnte auch Shakespeare als Protokollant der gesamten Bandbreite der menschlichen Emotionen in seinen Stücken oder Dante Alighieri heranziehen, der mit der *Göttlichen Komödie* den Versuch unternahm, alles in ein Gedicht zu stecken. Es ist ein Versuch, den gesamten Lagerbestand der Welt an einem Ort zu horten. Und auch diese lag wieder den Ursprüngen von *The Tulse Luper Suitcases* zugrunde. Ich glaube, das hat etwas mit dem Wunsch zu tun, als Maler oder Handwerker das Vergängliche festzuhalten, und neue Varianten zu finden, nachdem die alten Philosophien und Aberglauben endlich alle verschwunden sind.

Mit *Der Kontrakt des Zeichners* scheinen Sie einen Wendepunkt erreicht zu haben, an dem Sie mit dem Dokumentarfilm hinsichtlich seines Einflusses auf den Aufbau und die Regeln entschieden brechen und sich einer eher fiktionalen Struktur und Gestaltung zuwenden, wodurch es Ihnen möglich wurde, der Frage der Wahrheit auf andere Art und Weise auf den Grund zu gehen.

Gegenüber dem Dokumentarfilm hatte sich bei mir eine zunehmende Ernüchterung eingestellt. Das COI und die

BBC hatten einen inzwischen aufgelösten Fernsehsender namens Thames Television, der dafür bekannt war, Dokumentarfilme über soziale Themen zu machen. Und anhand eines kleinen, aber vielsagenden Zwischenfalls erkannte ich, dass der Dokumentarfilm ebenso manipuliert und verfälscht war wie alles, was als Fiktion beschrieben werden könnte: Mitte der 1960er-Jahre schnifften junge Leute Klebstoff, um kostengünstig High zu werden. Thames Television mit seinem Interesse an sozialen Themen beschloss, dass ich einen Dokumentarfilm darüber machen sollte. Ich war von einem Produzenten begleitet der dachte, wir würden die Bilder nicht finden, die er sich vorstellte. Darum gab er glaubhaften Kandidaten – die meisten davon ehemalige Studenten ohne festen Job – das Geld, diesen Klebstoff zu kaufen und zu sniffen. Das war nicht nur eine grobe Manipulation ihres Verhaltens, sondern gleich einer ganzen Tradition. Ich beschloss, die Wahrheitsuche anhand von sogenannten Dokumentationen einzustellen: Sollte ich den Versuch unternehmen, die Wahrheit zu sagen, dann würde ich dies über Lügen tun und Ihnen wäre klar, dass ich Lügen erzähle. Auf die Shakespear'sche Art: Die Fiktion erfinden und anhand der Fiktion versuchen, etwas Wahrheit zu finden. Was war Shakespeare? Der grösste Dokumentarist aller Zeiten? Ich



THE PILLOW BOOK

habe Mockumentaries und Dokumentarfilme gedreht, aber meine diesbezügliche Ernüchterung ist sehr stark.

‘Mise en abyme’/Metatheater (d. h. Theater im Theater, Malereien in einem ‘Tableau vivant’, Architektur in der Architektur, ein Bild im Bild, etc.) ist eine wiederkehrende Strategie in Ihrer Arbeit. Ist es auch ein Weg, die Geschichte in einem geschlossenen Raum zu halten und sich ihrer Komplexität aus dem Inneren heraus anzunehmen, und in gewisser Weise auch eine Möglichkeit, die klassische Beziehung zwischen dem Film und seinem ‘passiven’ Zuschauer zu verändern?

Ich mache Kino und wenn Sie einen meiner Filme sehen, müssen Sie eines wissen: Sie schauen nur einen Film an. Nichts Anderes. Sie schauen nicht durch ein Fenster auf die Welt, obgleich natürlich die Welt der Bezugsstoff ist. Sie blicken nicht durch eine Tür auf eine Wirklichkeit: Wirklichkeit ist im Kino unmöglich. Kino ist ein künstliches Medium, das durch viele verschiedene Hände geht; es kann keine objektive Untersuchung von irgendeiner Form von Wahrheit sein. Wir können also nur hoffen, dass uns das darstellende Wesen aller Kunstformen und ganz besonders des Kinos stets bewusst ist. Mich fasziniert der holländische Maler Vermeer,

der vielleicht nur 26 Gemälde hinterlassen hat, die aber die Menschen mit ihrem Fotorealismus wirklich in Erstaunen versetzt haben. Aber die Gemälde von Vermeer haben auch etwas von den IKEA-Katalogen: Alles ist schön und die Menschen sind gut gekleidet – einfach den Einkaufskorb nehmen und alles kaufen, was das Herz begehrt. Er bietet jedoch eine Welt, die es ganz einfach nicht gab.

Gewalt hat in ihren Arbeiten einen wichtigen Stellenwert. In Ihrem Film *Das Wunder von Mâcon* (1993) ist sie in verschiedenen Formen und Szenen sehr präsent, erhält aber durch zwei erzählerische Kniffe besondere Relevanz: Zum einen gibt es zu Beginn der Vergewaltigungsszene einen Augenblick, in dem es scheint, als würden die Schauspieler aus ihren Figuren heraustreten, wodurch ein Zweifel hinsichtlich der Realität der Szene entsteht – Sie nannten das eine «Störung des Aussetzens der Ungläubigkeit». Zum anderen die Schlusssequenz des Films, die aus einem langen Dolly-Zoom besteht und unterschiedliche Schichten von Schauspielern und Zuschauern zu erkennen gibt, die sich gegenseitig beobachten...

Ich habe immer dieses Zitat des englischen Malers Francis Bacon im Kopf,

der sich ohne Zweifel seiner Bilder bewusst war und von einem Journalisten gefragt wurde: «Herr Bacon, glauben Sie, dass es in der Welt heute mehr Gewalt und Böses gibt, als früher?» Und er sagte: «Natürlich nicht. Heute wird nur besser darüber berichtet.» In Ländern wie den puritanischen USA, wo Fragen zu Gender und Sex nicht

der Charakterisierung heraus und werden zu mittelmässigen Schauspielern anstatt zu jemandem, der versucht, eine grosse Persönlichkeit zu porträtieren.

Im Falle Ihres bahnbrechenden Films *Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber* (1989) ist die Metapher ein wesentliches und kraftvolles erzähle-

«DARUM FASZINIERT MICH DER GEDANKE, DAS FAKSIMILE, EINE AHNUNG DER REALITÄT ZU ERSCHAFFEN, ODER MIT DEM SPIEL DER DARSTELLUNG ZU SPIELEN.»

einmal angesprochen werden dürfen, kommen wir mit Gewalt durch. Das ist scheinheilig. Darum fasziniert mich der Gedanke, das Faksimile, eine Ahnung der Realität zu erschaffen, oder mit dem Spiel der Darstellung zu spielen. Und das gebe ich Ihnen hin und wieder mit vielen Einzelheiten und in Anlehnung an das goldene Zeitalter der holländischen Malerei – und am Ende ist alles nur Darstellung und da jede Darstellung unwahr ist, springen die Charaktere aus

risches Mittel, die Politik anzugehen. Wie haben Sie sich Ihre Bezugspunkte und Inspirationen zu eigen gemacht? Ich glaube, dass der Grundgedanke hinter *Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber* vor allem die Darstellung des Bösen war, auch hier mit Bezugnahme auf die europäische Literatur, etwa John Miltons *Das verlorene Paradies* oder Shakespeares Bösewichte. Ich wollte eine Phänomenologie des Bösen an sich schaffen und beschloss, eine



Figur entstehen zu lassen, die in jeder Hinsicht von Grund auf böse sein würde. Die Hauptfigur Herr Spica, dessen Name das englische Wort für Sprecher – Speaker – in Erinnerung ruft, ist eine zutiefst verabscheuungswürdige, zugleich aber natürlich auch die interessanteste Figur. Es war auf jeden Fall ein Anti-Thatcher-Film, inspiriert von einer Frau, die nur an den Wert des Geldes glaubte. Ich wollte also ein Essay machen, das mich als Ausdrucksmittel in den vergangenen Jahren immer mehr zu interessieren begann, um die Grenzen zwischen bestimmten Aspekten der Doku-Wahrheit und Fiktion zu verwischen. Darum steckte in dieser Figur des ordinären, nach Ehrbarkeit strebenden Gangsters auch etwas von dem englischen, britischen Kapitalismus der Thatcher-Zeit – das Zeitalter des Konsumerismus, als absolut alles käuflich war. Ich recherchierte alle möglichen anderen Elemente, etwa Jean-Paul Gaultiers bestimmt zutiefst ironisch gemeinte Darstellung von Street Fashion und der damit verbundenen, betont exhibitionistischen Vulgarität. Der öfter betrunkene als nüchterne Frans Hals (dessen Bild im Restaurant hängt, Anm. d. Red.) schien in Verbindung mit Gaultiers Kleidung gut dazu geeignet zu sein, die Grundlagen für diese riesigen, extravaganten, überladenen, narzistischen Gruppenbilder zu schaffen, die

bedeutungslose bürgerliche Figuren in Teilzeitsoldaten verwandeln. Und als Metapher des Kannibalismus – wir sind Selbstverzehrter – ist das Restaurant rot, so rot wie rohes Fleisch. Wir sind grosse Fleischesser. Ungeachtet unserer politischen Überzeugungen sind wir von Grund auf an der Ausbeutung unseres Planeten beteiligt und essen ihn leer. Wir sind der ultimative Kannibale.

Das Porträt – eines Künstlers – ist ein wiederkehrendes Motiv in Ihrer Arbeit, nimmt in *Four American Composers* (1983), *Eisenstein in Guanajuato* (2015), *Nightwatching – Das Rembrandt-Komplott* (2007), *Goltzius and the Pelican Company* (2012) oder Ihrem aktuellen Projekt über Brancusi aber jeweils sehr unterschiedliche Formen an. Als bislang einziger Filmemacher in dieser Reihe nimmt Eisenstein jedoch einen eigenen Platz ein. Wie sind Sie formal damit umgegangen, da es sich noch dazu um einen sehr avantgardistischen Charakter handelt...

Wie ich vermute, sind wir wieder zurück bei den Ängsten in Bezug auf Spielfilm und Doku – wo endet der eine und beginnt der andere? Und ist das wichtig und sind die Unterschiede nicht substanzlos und vergänglich? Sind die Grenzen nicht verwischt und unnachweisbar? Ich kann mich noch erinnern, wie ich

in den 1960er-Jahren als Filmstudent durch Zufall Eisensteins *Streik* entdeckte und den Film, weil ich darauf überhaupt nicht vorbereitet war, erstaunlich und wirklich ernstzunehmend fand, so «ernstzunehmend», wie ich zuvor noch nie einen Film gefunden hatte. Und dann entdeckte ich, dass er von einem 26-Jährigen gedreht worden war, der davor so gut wie keine Erfahrung mit Kino hatte. Jenseits aller intellektuellen Vorstellungen und Begeisterungen über den Schnitt erkannte ich, dass es sich bei Eisenstein um den Laurence Sterne 'Das-Medium-ist-die-Botschaft'-Filmemacher handelte. Was ich sah, war filmische Poesie – ernsthaft, verspielt, selbstkritisch, ironisch – einer übergeordneten Art und nicht filmische, geschichtenerzählende Prosa. Ich versuchte sofort, auch alle seine anderen, beendeten oder unfertigen, Filme zu sehen und las einen grossen Teil seiner theoretischen Schriften, nur um zu dem Schluss zu kommen, dass er die Art von Kinoheld war, wie es nur wenige gab. Im Laufe der Zeit und meiner Besuche von Filmfestivals auf der ganzen Welt stellte ich fest, dass ich alle Orte besucht hatte, an denen Eisenstein einmal gewesen ist: Natürlich seine Lieblingsplätze und seine Bibliothek in Moskau, aber auch die eigenartigen Orte des Exils, an die er sich während des Zweiten Weltkriegs begab, sowie Orte in Europa, Amerika

und Mexiko. Ich begann, über die Möglichkeit einer persönlichen Beleuchtung von *Que Viva Mexico*, den mexikanischen Film, den Eisenstein nie beenden durfte, nachzudenken. Und als ich eingeladen wurde, zurück nach Guanajuato zu gehen und über das Kino zu sprechen, kam mir plötzlich der Gedanke, nicht einen Dokumentarfilm von aussen über Eisensteins Besuch in dieser Stadt zu drehen, sondern eine Darstellung des Mannes selbst, 'in der Stadt'. In Russland werden hin und wieder die Archive geöffnet und die mexikanischen Bilder, das apokryphe, politisierte, 'korrekte' und 'inkorrekte' Material, das sich angesammelt hatte, wurde zusammen mit meinen persönlichen Beziehungen in Mexiko zum Ausgangspunkt für die Schaffung einer Art von filmischem Essay. Ich begann, Dialoge zu schreiben, als kämen sie aus Eisensteins Mund, und begann damit gleichzeitig auch, ein Bild Eisensteins für mich aufzubauen, der vermutlich der grösste Filmemacher war, der uns in 120 Jahren beschert wurde.

WHAT WAS SHAKESPEARE? THE GREATEST DOCUMENTARIST EVER?

A CONVERSATION WITH PETER GREENAWAY

YOU HAVE STUDIED PAINTING AND HAVE BEEN WORKING AT THE BEGINNING OF YOUR PROFESSIONAL CAREER AT THE COI (CENTRAL OFFICE OF INFORMATION) AND THE BFI. THROUGH THIS YOU HAD ACCESS TO MANY FILMS, AMONGST WHICH SOME MADE BY UNDERGROUND FILMMAKERS (SUCH AS HOLLIS FRAMPTON) AND SOME COMING FROM A MORE CLASSICAL DOCUMENTARY TRADITION. HOW DID THESE EXPERIENCES INFLUENCE YOUR RELATION TO DOCUMENTARY TRUTH AND TRUTH IN GENERAL WITHIN YOUR PRACTICE?

When I left art school, I had a series of painting exhibitions in London and also began writing, in the late 1960s, speculative articles about painting and cinema in the new magazines coming into being. But the more I wrote, the deeper enmeshed I became not only in the practice of painting and filmmaking, but also in the aspiration to know a lot more. So I decided, in order to have a better lifestyle earning more money and also to be better informed, to get a job in the English film industry. By nature, I like taxonomies, philology and the examination of order. The best bet – because I had no particular belief that making such a step would reach far into the future – seemed to be to learn how to film edit. I managed to get a very humble job in the cutting rooms of the BFI (where I indeed had a key to the projection room and would spend my evenings searching the archives of “underground” filmmaking) and moved then rapidly to this strange institute, whose name very much evokes a “polit-buro”: the COI. Their precedent was quite venerable: after Goebbels set up an extraordinary propaganda film unit in Berlin, London decided to do the same and brought together many celebrated composers, poets, painters, filmmakers, such as Benjamin Britten, W. H. Auden, John Grierson or Len Lye to provide material for the war effort. When the

war was won, it became the COI, which was associated with the home domestic politics of Great Britain and employed about 30 people to make documentary films on black and white 16 mm, destined to the television stations of the newly emerging nations that all used to be part of the British Empire. So I began to practice my activity first as assistant filmmaker, then film editor and worked my way up through the ranks and provided myself not only with an income – I had a young family at that time – but also with a strong motivation to learn more about the whole business of documentary as propaganda.

Tulse Luper, a figure you created and that has been recurring in your films since the beginning of your work, seems to be an essential key to understanding your work. In your early short films, such as *Vertical Features Remake* (1978) or *A Walk Through H* (1978), it is one of the hints of fiction. Though in general he also allows to consider some historical moments of the 20th century and reflects an autobiographical dimension that is anyway often present, in different shapes.

There might be a reluctance to keep saying “I, I, I” and “me, me, me”, so I invented an alter ego, a man called Tulse Luper. “Tulse” is inspired by the word “pulse”, implying that one is alive, and “Luper”

evokes on the contrary the savagery, the word wolf, and thus representing a certain negativity. I wanted to create a character who really was somewhat supernatural and was involved in many academic disciplines, nonetheless to embrace areas of most of my own interests. Tulse Luper has been standing in for me in all sorts of adventures, often very violent and sexual, whose veracity I of course cannot personally claim. And he eventually became embodied in *The Tulse Luper Suitcases* (2003, 2004) and was associated with contingent ideas related to history and academia. On another level, the secondary title of *A Walk through H* was *Reincarnation of an Ornithologist*. My father, who was an amateur ornithologist, had died a few years before, and this was a way to open up an unspoken dialogue, to make an examination of our relationship and think about the afterlife, notions of mysticism, reincarnation, which I do not remotely believe in, but find interesting as an idea. In all the subsequent films, even all the way down to *The Draughtsman's Contract* (1982), there is something about the central hero which is related to my father, who I always thought was a mixture of curious innocence and arrogance. I really extravagantly demonized him even later in *Mr. Spica*, the main character of *The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover* (1989).



Your debut feature *The Falls* (1980) is a post-apocalyptic mock-documentary in 92 (the atomic number of uranium) short sections, which evokes the codes of traditional documentary films, like those made for the BBC in those years – sabotaging them from within – and is also a very complex film in terms of its script, made of a

who seemed to know everything about everything. They all tried to explain the world in a condensed form, always very wary that this could never be done. One could think of Shakespeare as the extraordinary recorder of every human emotion in all his plays, and Dante Alighieri who tried to put everything into one poem with the *Divine Comedy*.

“AND I BEGAN TO REALIZE THAT THE DOCUMENTARY WAS AS MUCH MANIPULATED AND FALSIFIED THAN ANY NOTION OF WHAT COULD BE DESCRIBED AS A FICTION FILM”

great amount of stories and ideas. Could you talk about the origins of such a project?

Again there is an excess of ornithology, my fascination with evolution, classifications of every description and in general terms an interest in notions of taxonomy. My great heroes are related to encyclopedias: there is for example Dr Johnson, who made the first English dictionary and of course polyglot, polymaths creatures like Leonardo da Vinci,

It is an attempt to put all the world storage in one place. Which again, is one of the characteristics at the origin of *The Tulse Luper Suitcases* as well. I think it has something to do with a desire to fix ephemerality, being a painter or a craftsman, to find new varieties, after the old philosophies and superstitions all have thankfully disappeared.

There seems to be a turn in your work at some point (with *The*

***Draughtsman's Contract*), when you decisively break up with the documentary as for its influence in terms of construction and codes, to move towards a rather fictional structure and composition – which will also allow you to address the notion of truth but in different ways.**

My disenchantment about the notion of documentary was growing. The COI and the BBC unit had a television called Thames television, which is now disbanded and used to have the reputation of making social documentaries. And I began to realize that the documentary was as much manipulated and falsified than any notion of what could be described as a fiction film through one particular small but telling incident: in the mid-1960s young people were sniffing glue as a cheap way to find a high with no money. Thames television, interested in social topics, decided I should contribute to a documentary about it. I was accompanied by a producer, who thought we were not finding the footage he wanted. So he gave likely candidates, mainly ex-students without a regular job, money to go buy this glue and sniff it. It was a gross manipulation not only of their behaviour but of a tradition. I decided to stop creating so-called searches for truth through the notion of the documentary: if I was going to try to

tell the truth, I would do it through lies and you would be aware I am telling you lies. The Shakespearean way: inventing the fiction and through the fiction try find some notion of truth. What was Shakespeare? The greatest documentarist ever? I have moved about in mockumentary film-making and have been engaged in documentary activities, but my disenchantment is extremely strong.

‘Mise en abyme’/metatheater (i.e. theater within theater, painting within a ‘tableaux vivant’, architecture within architecture, an image within an image etc.) is a recurring strategy in your work. Is it also a way to contain the story within a defined space and deal with its complexity from within, as well as to some extent to possibly modify the classical relation between the film and its “passive” viewer?

I make cinema and when you watch one of my films you must know: you are only watching a film. You are not doing anything else, you are not looking through a window on the world, although, of course, its reference matter is the world. You are not looking through a door towards a reality: reality is impossible in cinema. Cinema is such an artificial medium passing through so many different hands; it cannot be an objective examination of



THE TULSE LUPER SUITCASES

any sort of truth whatsoever. So the best we can hope for is to be very well aware of the representative nature of all the art forms and certainly of cinema. I am fascinated by Vermeer, the Dutch painter, who made perhaps only 26 paintings, which really excited people about notions of photographic reality. But Vermeer's paintings are a bit like IKEA catalogues: everything is beautiful and people are extremely well dressed; just grab your basket and you can buy anything you want. But he is offering a world that simply did not exist.

Violence is an important dimension of your work. It is particularly present and specific in your film *The Baby of Mâcon* (1993) in different ways and scenes, but most relevantly through two narrative devices: first, at the beginning of the rape scene, there is a moment during which the actors seem to step out of their characters, creating thus a doubt in regard to the reality of the scene – you called it a “disturbance of the suspension of disbelief”. Secondly, the final sequence of the movie, which consists of a long dolly-out unveiling different layers of players and audiences watching each other...

I always remember that quotation of Francis Bacon, the English painter, being certainly very aware of the

images he makes, once asked by a journalist: “Mr. Bacon, do you think there is any more violence and evil in the world than there used to be?” And he said: “Of course, not. It's just now better reported.” We can get away with violence, in areas like puritanical America, where we can't remotely discuss notions of gender and sex. It is a hypocritical situation. So I am fascinated by the idea of creating the facsimile, creating the notion of reality, or playing with the games of representation. And I give you that every now and then, in great details, following the style of paintings of the Dutch golden age, but in the end it is all a representation and any representation is false, so the characters leap out of characterization and become mediocre actors instead of somebody trying to portray a great figure.

In the case of your seminal film *The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover* (1989) the metaphor is an essential and powerful visual and narrative tool to embrace politics. How did you appropriate your references and inspirations?

I think the general idea behind *The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover* was a portrayal of evil, referring again to European literature such as John Milton's *Paradise Lost* or all the

Shakespearean villains. I wanted to create a phenomenology of evil itself and decided to create a character that would be thoroughly evil on any level. Mr. Spica, the main character, whose name surely evokes the word “speaker”, is indeed constantly talking and is a deeply despicable character – although he is of course the most

the vulgar gangster seeking respectability. I researched all sorts of other elements, such as, for example, Jean-Paul Gaultier's – deeply ironic I'm sure – notion of street fashion and the deliberate exhibitionist vulgarity that goes along with it. Frans Hals (whose painting is hung in the dining room, editor's note) more time drunk

“SO I AM FASCINATED BY THE IDEA OF CREATING THE FACSIMILE, CREATING THE NOTION OF REALITY, OR PLAYING WITH THE GAMES OF REPRESENTATION.”

interesting one as well. It certainly was an anti-Thatcher film, inspired by a woman who only believed in the value of money. So I wanted to make an essay – a form in which I have been interested gradually more in the last years – blurring the boundaries between certain notions of documentary truth and fiction. There was therefore an element of English, British Capitalism under Mrs Thatcher – the age of consumerism, where absolutely everything was up for sale – embodied and personified by this figure of

as sober, creating the circumstances for these huge, extravagant, overloaded, narcissistic group portraits – transforming bourgeois nonentities into part-time soldiers, associated with Gaultier's clothes, seemed to be an apt one. Finally, the metaphor of cannibalism – we are self-consumers – the restaurant is red, as red as raw meat. We are great flesh-eaters. Whatever our political commitment, we become radically associated with exploiting the planet, and eating it out. We are the ultimate cannibal.



DROWNING BY NUMBERS

The portrait – of an artist – is a recurring interest in your work, but it takes very different forms along the years from *Four American Composers* (1983) to *Eisenstein in Guanajuato* (2015), through *Nightwatching* (2007) and *Goltzius and the Pelican Company* (2012), or your current project on Brancusi. Eisenstein is however specific because it is the only filmmaker so far. How did you deal with this formally, in particular with such an avant-garde figure...

We are back I suppose to these anxieties about the feature film and the documentary – where does one end and the other begin? And does it matter and are not the differences insubstantial and ephemeral? Are not the boundaries blurred and unprovable? I remember discovering Eisenstein's *Strike* by chance when I was a film-student in the 1960s and being completely unprepared for it, thinking it was amazing and – for me – truly serious like I have never found any other film "serious". And then discovering that it had been made by a 26-year old young man, who had had scarcely no experience in cinema before. Beyond all the intellectual ideas and excitements about montage, I could see that Eisenstein was the Laurence Sterne "the medium is the message" film-maker. I was watching cinematic

poetry of a high order – serious, playful, self-reflexive, ironic – and not cinematic narrative story-telling prose. I immediately began to try and watch all his other movies – finished or not – and read a large amount of his theoretical writings, to conclude that he indeed was a true cinematic hero, of which there are only very few. Over the years, going to film festivals every where, I eventually realized that I had been to all the places Eisenstein had visited: certainly his haunts and his library in Moscow, but also the strange places of exile he went to in the Second World War, as well as locations in Europe, America, and in Mexico. I began to reflect on the possibility of making a personal reconsideration of *Que Viva Mexico* – the Mexican film that Eisenstein was never allowed to finish. And when I was invited to go back to Guanajuato to talk about cinema, I suddenly thought that rather than make a documentary from the outside about Eisenstein visiting this town we should create a representative of the man himself "inside the town". In Russia, every now and then, the archive is opened, so the Mexican footage, the apocryphal politicized "correct" and "incorrect" material that was accruing, together with my personal relationship with Mexico, became a starting point

to make some sort of cinematic essay. I began to write dialogues, as if they would indeed come out of Eisenstein's mouth, and began thus to construct an image of Eisenstein for myself, probably the greatest cinema-practitioner we have ever known in 120 years of cinema.



PETER GREENAWAY

EISENSTEIN IN GUANAJUATO

NETHERLANDS, MEXICO | 2015 | 105' | ENGLISH, SPANISH

En 1931, Sergueï Eisenstein voyage à Guanajuato au Mexique pour tourner un film. Fort du large succès rencontré par son chef-d'œuvre *Le Cuirassé Potemkine* (1925), il avait été invité auparavant aux États-Unis pour être finalement rejeté par Hollywood. Ce sont dix jours de passion, avec le pays et avec son guide mexicain, dont Greenaway rend compte dans ce qui s'avère être le premier épisode d'une trilogie dédiée au cinéaste russe. En effet, face à l'interprétation inspirante de l'acteur (finlandais) choisi pour incarner Eisenstein, le réalisateur anglais entreprit l'élaboration de deux scénarios supplémentaires relatant d'autres jalons de son parcours : une participation au 1^{er} Congrès international du cinéma indépendant ayant eu lieu en 1929 à La Sarraz près de Lausanne – événement qui visait à discuter du statut du cinéma, entre divertissement et forme artistique –, tandis que la troisième partie doit s'intituler de façon éloquente *Eisenstein à Hollywood...* Pour envisager l'œuvre d'un cinéaste aussi éminent qu'adulé, Greenaway a recourt, une fois encore, à une forme cinématographique personnelle et aventureuse, libre.

1931 reiste Sergei Eisenstein ins mexikanische Guanajuato, um einen Film zu drehen. Aufgrund des grossen Erfolges seines Meisterwerks *Panzerkreuzer Potemkin* (1925) war er zuvor in die USA eingeladen worden, um schliesslich von Hollywood abgelehnt zu werden. In diesem ersten Teil einer dem russischen Filmemacher gewidmeten Trilogie erzählt Greenaway von zehn leidenschaftlichen Tagen, die Eisenstein mit einem mexikanischen Reiseführer in dem Land verbrachte. Die inspirierende Leistung des finnischen Schauspielers, der für die Rolle von Eisenstein ausgewählt wurde, brachte den englischen Regisseur dazu, zwei weitere Drehbücher zu schreiben, die von anderen Stationen seines Werdegangs handeln: die Teilnahme am 1. Congrès international du cinéma indépendant, der 1929 in La Sarraz in der Nähe von Lausanne stattfand, mit dem Ziel, den Status des Kinos zu diskutieren, zwischen Unterhaltung und künstlerischer Form, und einen dritten Teil, bei dem es um *Eisenstein in Hollywood* geht... Um das ausserordentliche und gleichzeitig vergötterte Werk des Filmemachers zu erfassen, greift Greenaway einmal mehr auf eine persönliche und abenteuerliche, freie filmische Form zurück.

In 1931, Sergei Eisenstein travelled to Guanajuato in Mexico to shoot a film. Building on the huge success of his masterpiece *Battleship Potemkin* (1925), he had previously been invited to the United States but was ultimately rejected by Hollywood. These were ten days of passion, with the country and with his Mexican guide, reflected by Greenaway in what turns out to be the first episode of a trilogy dedicated to the Russian filmmaker. In fact, faced with the inspiring interpretation of the (Finnish) actor chosen to portray Eisenstein, the British director embarked on the development of two additional scenarios relating other stages of Eisenstein's history: his participation in the 1st International Independent Film Congress which was held in 1929 in La Sarraz near Lausanne – an event which aimed to discuss the status of film, between entertainment and artistic form –, whereas the third part should be eloquently entitled *Eisenstein in Hollywood...* In order to reflect the work of a filmmaker who is as eminent as he is adulated, Greenaway resorts, once again, to a personal, adventurous and free cinematographical form.

SCREENPLAY
Peter Greenaway

PHOTOGRAPHY
Reinier van Brummelen

SOUND
Raúl Locatelli

EDITING
Elmer Leupen

MUSIC
Patrick Lemmens

PRODUCTION
Bruno Felix, San Fu Maltha



SEÑOR BAÑISTA

ATELIER DOMINIC GAGNON

LEÇON DE CINÉMA INÉDITE: À TRAVERS SES TRADITIONNELS ATELIERS, VISIONS DU RÉEL PERMET DE RENCONTRER DES CINÉASTES RENOMMÉS ET DE DÉCOUVRIR UNE SÉLECTION DE LEURS ŒUVRES.

EINE NEUE FILMLEHRSTUNDE: MIT SEINEN TRADITIONELLEN 'ATELIERS' MACHT ES VISIONS DU RÉEL MÖGLICH, EINEN BEKANNTEN FILMEMACHER UND EINE AUSWAHL SEINER WERKE ZU ENTDECKEN.

AN EXCLUSIVE LESSON IN CINEMA: THROUGH THE TRADITIONAL 'ATELIERS', THE PUBLIC GETS TO MEET RENOWN FILMMAKERS AND TO SEE A SELECTION OF THEIR FILMS.

DOMINIC GAGNON

UNE BIOGRAPHIE | EINE BIOGRAPHIE | A BIOGRAPHY



FILMOGRAPHIE

2015 of the North
 2013 Du rouge à lèvres (sf)
 2013 Hoax_Canular
 2012 Society's Space (mlf)
 2012 Big Kiss Goodnight
 2011 Pieces and Love All to Hell
 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)

Réalisateur, artiste d'installation et de performance, Dominic Gagnon travaille à partir d'images issues du Web. Ses œuvres questionnent la spécificité du cinéma tout en forçant l'éclatement de ses cadres conceptuels et formels.

On a vu son travail entre autres à la Transmediale 08, à la Biennale d'architecture et des médias de Graz, à la Biennale de l'image en mouvement de Genève, à la XX^e Manifestation internationale d'art vidéo et de nouveaux médias de Clermont-Ferrand, au centre d'art contemporain de Seattle (COCA) et aux festivals de performance TIPAF Winter Event (Taiwan), «The Future of Imagination» (Singapour), Asiatopia (Thaïlande), 100 Dessus Dessous (France) et Corporeal Heat (Boston).

Parmi les nombreux prix remportés dans sa carrière, Dominic Gagnon est récipiendaire du Prix Claude-Jutra de l'Association québécoise des critiques de cinéma, récompensant le meilleur jeune réalisateur (1998) ; du Grand Prix de la Compétition nationale longs métrages pour *Hoax_Canular* lors de l'édition 2013 des RIDM et du Prix du Jury pour le long métrage le plus innovant de la Compétition Internationale avec *of the North* à Visions du Réel 2015.

Der Regisseur, Installation- und Performance-Künstler Dominic Gagnon arbeitet mit Bildern aus dem Web. Seine Werke hinterfragen die Eigentümlichkeit des Kinos und sprengen dabei gleichzeitig seinen konzeptuellen und formellen Rahmen.

Seine Arbeiten waren unter anderem bei der Transmediale 08, der Medien und Architektur Biennale in Graz, der Biennale de l'image en mouvement in Genf, der 20. Manifestation internationale d'art vidéo et de nouveaux médias in Clermont-Ferrand, im Zentrum für zeitgenössische Kunst in Seattle (COCA) und bei den Performance-Festivals TIPAF Winter Event (Taiwan), «The Future of Imagination» (Singapur), Asiatopia (Thailand), 100 Dessus Dessous (Frankreich) und Corporeal Heat (Boston) zu sehen.

Zu den zahlreichen Preisen, mit denen Dominic Gagnon im Laufe seiner Karriere ausgezeichnet wurde, zählen der Claude Jutra Award der Quebecer Filmkritikervereinigung, mit dem der beste Nachwuchsregisseur geehrt wird (1998), der Grand Prix des nationalen Langfilm-Wettbewerbs für *Hoax_Canular* bei der Ausgabe 2013 von RIDM und der Jurypreis für den innovativsten Langfilm des internationalen Wettbewerbs mit *of the North* bei Visions du Réel 2015.

A director, installation artist and performance artist, Dominic Gagnon works with images taken from the web. His work examines the distinctiveness of cinema while provoking the collapse of its conceptual and formal settings.

His work has been shown at the Berlin Transmediale 08, the Graz Biennale Media and Architecture Festival, the Geneva Biennale of Moving Images, the 10th Clermont-Ferrand International Festival of Video Art and New Media, the Seattle Center on Contemporary Art (CoCA), and at the TIPAF Winter Event (Taiwan), The Future of Imagination (Singapore), Asiatopia (Thailand), 100 Dessus Dessous (France) and Corporeal Heat (Boston) performance festivals.

Among the many prizes he has been awarded during his career, Dominic Gagnon has won the Claude-Jutra Prize from the Quebec Association of Film Critics for the best young director (1998); the Grand Prize for Best Canadian Feature for *Hoax_Canular* at the Montreal International Documentary Festival (RIDM) in 2013; and the Prix du Jury for the most innovative film in the International Feature Film Competition for *of the North* at Visions du Réel in 2015.

DANS L'OMBRE, LA PENSÉE

LE CINÉMA DE DOMINIC GAGNON

**DANS L'ÉDIFICE DE LA PENSÉE,
JE N'AI TROUVÉ AUCUNE
CATÉGORIE SUR LAQUELLE
REPOSER MON FRONT.
EN REVANCHE, QUEL OREILLER
QUE LE CHAOS!**

**EN DEHORS DE LA DILATATION
DU MOI, FRUIT DE LA PARALYSIE
GÉNÉRALE, NUL REMÈDE AUX
CRISES D'ANÉANTISSEMENT,
À L'ASPHYXIE DANS LE RIEN,
À L'HORREUR DE N'ÊTRE QU'UNE
ÂME DANS UN CRACHAT.**

**NOUS SOMMES TOUS
DES FARCEURS :
NOUS SURVIVONS À NOS
PROBLÈMES.**

EMIL CIORAN
SYLLOGISMES DE L'AMERTUME
EDITIONS GALLIMARD, 1952

Des enfants dans un parc, des vieux qui marchent, des hommes et des femmes au travail, des regards dans le vide, une communauté face à la mondialisation, des clients dans un grand magasin d'électronique, l'avènement du royaume des machines et du virtuel, la perception privée d'un film culte, des internautes visionnaires, un collectif d'artistes, des personnes de tous âges en détresse, l'aliénation de la société du spectacle, les Inuits face à une acculturation violente... Si l'on regarde ses films avec attention, qu'ils soient le résultat d'un filmage direct en 16mm, d'une production en vidéo numérique ou d'une captation d'images extraites d'internet, on le discerne clairement : Dominic Gagnon s'intéresse à la vie des êtres humains. Mais il s'y intéresse de loin.

En refusant le contact direct avec les gens qu'il filme ou reproduit dans ses travaux, en considérant chaque individu, lui inclus, comme un univers en soi, il hésite à voir une solution collective à la douleur de vivre. Ainsi apporte-t-il à sa conception de l'existence une connotation provocatrice et rebelle. Cette position toutefois se voit allégée par un certain humour absurde qui ici et là émerge dans ses films. Le chaos peut être tragique, mais aussi comique. Face à l'œuvre d'un tel cinéaste, Emil Cioran s'avère être une référence possible, avec ses aphorismes et son

pessimisme cosmique, teinté de surréalisme. Si l'ironie permet à l'écrivain philosophe de capter l'absurdité de la vie et le sauva du suicide, elle éloigne d'une même façon le cinéaste du nihilisme, instaurant entre cette expression de l'esprit et la tentation de s'y abandonner la même distance qu'il garde vis-à-vis des personnes qui peuplent ses

un déclic qui l'éloigne d'un possible regard moqueur ou méprisant autant que d'un jugement idéologique.

La distance, spatiale et temporelle, est l'un des moteurs de la représentation au cinéma. Le « près » ou le « loin » sont deux catégories aussi éthiques qu'esthétiques. Être près – selon la leçon du *cinéma direct* – signifie partager la

**« EN REFUSANT LE CONTACT
DIRECT AVEC LES GENS QU'IL FILME
OU REPRODUIT DANS SES TRAVAUX,
EN CONSIDÉRANT CHAQUE
INDIVIDU, LUI INCLUS, COMME UN
UNIVERS EN SOI, IL HÉSITE
À VOIR UNE SOLUTION COLLECTIVE
À LA DOULEUR DE VIVRE. »**

ouvrages. Parce qu'en faisant ses films, Gagnon évite le côté démonstratif. Il ne prétend pas expliquer, mais seulement montrer. Ainsi, en recueillant la parole d'hommes et femmes fragiles en tant qu'êtres singuliers plutôt que masse, il renie le système et ses conventions. D'autre part, en introduisant des moments d'humour involontaire, il crée

vie et l'énergie des personnes filmées, leurs espoirs et déceptions, leurs joies et douleurs. Cela signifie aussi utiliser la caméra comme un pont vers l'« autre », avoir confiance en une solution partagée de l'existence. Être loin au contraire implique d'adhérer à une position moins confiante, à un possible jugement, à une dimension plus « idéologique ». Cela



BIG KISS GOODNIGHT

suppose une pensée préexistante à laquelle adapter les images filmées. Une peur de s'exposer également, ou la crainte d'entrer dans la masse. Etre loin des personnes ou des situations filmées génère une certaine froideur et assure au cinéaste un contrôle des situations. Etre près comporte en revanche une certaine incandescence des images et le risque d'une impudeur, d'une compli-

du fonctionnaire télé ou de l'émissaire du système. C'est la distance de celui qui observe l'humanité pour trouver une place parmi les vivants. Ni trop près, ni trop loin, Gagnon est une sorte d'agnostique formel. La liaison existant entre ce cinéaste, artiste et artisan, et ses personnages est celle du peintre et de ses modèles : celle de l'osmose, de la compassion, de la solidarité ; ces figures

« C'EST LA DISTANCE DE CELUI QUI OBSERVE L'HUMANITÉ POUR TROUVER UNE PLACE PARMI LES VIVANTS. NI TROP PRÈS, NI TROP LOIN, GAGNON EST UNE SORTE D'AGNOSTIQUE FORMEL. »

cité qui pourrait mettre en danger l'équilibre du film.

Trouver le juste milieu, dans le regard et dans la structure du récit, est un enjeu crucial pour le cinéaste. Gagnon tente progressivement de le gagner. Il s'y efforce davantage à travers le montage qu'à travers la position de la caméra, du moment qu'il a cessé de filmer lui-même depuis 2010. Dans ses films, cette distance n'est pas celle du démiurge, du maître à penser, ni celle

lui correspondent très bien. Son regard n'est pas celui du père qui juge et dispose de ceux qu'il représente à l'écran, mais plutôt celui du frère caché.

Mais si la distance relève aussi de la dimension temporelle, dans le dernier cinéma de Gagnon ce temps est également celui du montage qui, en juxtaposant la parole des internautes, fonctionne comme un accélérateur de particules du discours. La somme de leurs mots nous fait accéder à une

sorte de CERN de l'humanité où l'on retrouve toute la sagesse et la stupidité du monde. C'est dans ce mécanisme dévorant de montage que les distances se multiplient et se raccourcissent, sans préavis. Les personnages des films issus d'images tirées du web, lorsqu'ils parlent à la caméra, parlent à eux mêmes, tout en espérant que ces images seront vues ailleurs. Cela ne se passe toutefois pas ainsi : comme Gagnon le dit dans ses entretiens, ces films postés sur YouTube ne sont « vus » que très peu de fois, donc – c'est son hypothèse – uniquement par ceux qui les y ont postés. Ils sont comme des messages dans des bouteilles destinés à revenir à celui-là même qui les a mis à la mer. Mais Gagnon s'en empare et les mène vers le cinéma. Ce qui était une affaire privée avec l'ambition de devenir publique le devient, mais dans un autre cadre. Le montage crée un autre type de distance, qui n'est plus celle du bouche à oreille. La distance variable des têtes parlantes se multiplie et change la valeur des images. Les slogans s'effritent au contact d'autres slogans. La solitude devient multitude. Les impératifs se transforment en questions. Le discours du monde prend forme. C'est ce dispositif de montage qui rend les images des films de Gagnon indécidables, parce que le cinéma qui en résulte est le territoire du

questionnement, dans lequel des images lisses et claires deviennent troubles, tandis que chacun s'interroge sur le monde, les autres et soi-même. Une analyse transversale de sa production démontre bien ce fait.

Au début il tâte le terrain. Bien sûr il a déjà fait des films de skate et de snowboard, il a fait des courtes fictions (qu'il déteste), mais il s'agit là du milieu qu'il va ensuite arpenter de tous ses moyens. Il commence par le tâter, un pas après l'autre. C'est comme ça que ses premiers films – *Beluga Crash Blues*, *Parapluie Bomb City*, *Du moteur à explosion* – voient la lumière. Ce sont des films où l'on voit déjà la direction du regard, où l'on capte déjà l'intention et l'intuition de l'artiste, mais où tout est encore hésitant, dans son noyau, comme un papillon dans le cocon. Le regard posé sur la vie est un regard qui en capte la sérialité ennuyeuse. L'enfance, l'âge adulte, la vieillesse sont là, et tout est gris, en noir et blanc, soumis à la discipline de la fatigue et de la douleur. C'est le regard de l'homme sorti tout juste de la Genèse biblique, le dos à l'Eden, et face à la vie matérielle. C'est le regard de l'enfant qui se dit « c'est tout ça la vie ? ». Dans *ISO* les mots entrent en jeu et la réalité se fait plus complexe. Le jeu aussi. Gagnon, dans son premier et unique film narratif, aborde les thèmes qui ne feront que se



BLOCKBUSTER HISTORY

débattre dans ses œuvres successives : le clash des communautés et des individus avec le système, la lutte contre les machines, la solitude, la farce comme détournement. Ensuite le système sera analysé dans ses pièces détachées, comme dans *The Matrix*, *Total Recall* et *Blockbuster History*, où l'on démonte la propagande commerciale, où l'on dit adieu à l'analogique et l'on investit la perception collective d'un film culte. Ces courts métrages sont en même temps des expériences et des défis. Gagnon fait de l'exercice du regard le moteur de la pensée, et constate l'effet de sa démarche. Le territoire de son observation du monde passe du réel au virtuel. Comme si la société du spectacle avait déjà réalisé la mutation de la société humaine. Le virtuel est devenu réel, le réel est devenu viral. Avec *High Speed*, *Joetalk100*, les hommes et les femmes en colère, les ados hantés par la fin du monde, les Inuits défoncés de *of the North* sont les frères des artistes et des personnages de *DATA*. Tous se nourrissent des images d'autrui pour constituer leur propre image. L'esprit de révolte situationniste de Guy Debord les habite. Leurs actions et leur parole confèrent aux films de Gagnon leur caractère indécidable. La distance pratiquée par le cinéaste dans l'obscurité de son laboratoire s'annule soudainement. Le spectateur ne peut plus rien contrôler. Il est submergé, inquiet,

ce dernier opus l'homme était au travail pour détourner les moyens de production en faveur de sa création personnelle (fut-elle ludique, artistique ou inspirée du luddisme), c'est ici le système qui déploie toute sa puissance, pendant que la voix de Debord, anticipatrice du futur, résiste au flux des images qui montrent le triomphe du spectacle. Pour parvenir enfin aux films qui avant et après ces moments signent le moment le plus abouti et intéressant de l'œuvre de Gagnon : *Rip in Pieces America*, *Pieces and Love All to Hell*, *Big Kiss Goodnight*, *Hoax Canular*, *of the North*. Ici Gagnon et ses personnages pratiquent avec les média le même rituel d'anthropophagie culturelle que celui prôné par Oswald de Andrade. Le personnage de *High Speed*, *Joetalk100*, les hommes et les femmes en colère, les ados hantés par la fin du monde, les Inuits défoncés de *of the North* sont les frères des artistes et des personnages de *DATA*. Tous se nourrissent des images d'autrui pour constituer leur propre image. L'esprit de révolte situationniste de Guy Debord les habite. Leurs actions et leur parole confèrent aux films de Gagnon leur caractère indécidable. La distance pratiquée par le cinéaste dans l'obscurité de son laboratoire s'annule soudainement. Le spectateur ne peut plus rien contrôler. Il est submergé, inquiet,

envahi de doutes. Les images le questionnent, le provoquent, l'obligent à ne se baser que sur des intuitions. Sans la défense du cliché, reste la réponse de l'intelligence... ou celle de la rage. C'est pour cela qu'*of the North*, qui comme ses autres films requiert une immersion totale, a provoqué tant les réactions sauvages que l'adhésion intellectuelle. Œuvre ouverte, fragment du kaléidoscope humain, sensation, sensibilité et sentiment fondus dans une esthétique dérangement ; le cinéma de Gagnon c'est ça. Les chercheurs d'images édifiantes sur l'humanité devront s'adresser ailleurs.

Si les aphorismes de Cioran pouvaient être une bonne introduction à ses films, ils en fournissent aussi une sorte d'épilogue. Ses personnages, teintés d'humour noir, ont tous à faire avec l'inconvénient d'être nés. Mais ils sont tous également des farceurs. Gagnon, dans l'ombre, le front sur l'oreiller du chaos, y pense et sourit.

UND IM SCHATTEN, DER GEDANKE

DAS KINO VON DOMINIC GAGNON

**DANS L'ÉDIFICE DE LA PENSÉE,
JE N'AI TROUVÉ AUCUNE
CATÉGORIE SUR LAQUELLE
REPOSER MON FRONT.
EN REVANCHE, QUEL OREILLER
QUE LE CHAOS!**

**EN DEHORS DE LA DILATATION
DU MOI, FRUIT DE LA PARALYSIE
GÉNÉRALE, NUL REMÈDE AUX
CRISES D'ANÉANTISSEMENT,
À L'ASPHYXIE DANS LE RIEN,
À L'HORREUR DE N'ÊTRE QU'UNE
ÂME DANS UN CRACHAT.**

**NOUS SOMMES TOUS
DES FARCEURS:
NOUS SURVIVONS À NOS
PROBLÈMES.**

EMIL CIORAN
SYLLOGISMES DE L'AMERTUME
EDITIONS GALLIMARD, 1952

Kleine Kinder, die in einem Park spielen, alte Menschen, die spazieren gehen, arbeitende Männer und Frauen, Blicke, die ins Leere gehen, eine Gemeinschaft im Angesicht der Globalisierung, Kunden in einem Elektronikgeschäft, die Entstehung des Königreichs der Maschinen und des Virtuellen, die intime Wahrnehmung eines Kultfilms, visionäre Internetnutzer, ein Künstlerkollektiv; Personen jeden Alters in Notsituationen, die Entfremdung der Gesellschaft des Spektakels, Inuit, die einer brutalen Akkulturation ausgesetzt sind... Bei einer aufmerksamen Betrachtung seiner Filme – seien es die Ergebnisse des direkten Filmens in 16 mm, einer Video-Produktion oder Bilder, die im Internet eingefangen wurden – wird eines deutlich: Dominic Gagnon interessiert sich für das Leben der Menschen. Aber aus der Ferne.

Weil er den direkten Kontakt mit den Leuten, die er filmt oder nachbildet, vermeidet, und jedes Individuum einschliesslich seiner selbst als eigenes Universum betrachtet, zögert er, eine kollektive Lösung für den Lebensschmerz zu sehen. Dadurch erhält sein Verständnis der Existenz eine provokante, rebellische Note. Dieser Position nimmt eine Form von absurdem Humor, die an verschiedenen Stellen seiner Filme durchdringt, die Schlagkraft. Chaos kann tragisch, aber auch komisch sein.

Angesichts des Werks eines solchen Filmemachers erweist sich Emil Cioran mit seinem Hang zu surreal gefärbten Aphorismen und kosmischem Pessimismus als möglicher Bezugspunkt. Wo die Ironie dem Autor und Philosophen die Erfassung der Absurdität des Lebens erlaubte und ihn vor dem Suizid rettete, bewirkt sie in gleicher Weise eine

vor, zu erklären, er zeigt nur. Indem er also die Äusserungen von zerbrechlichen Männern und Frauen in ihrer Eigenschaft als Individuum, nicht als Masse sammelt, kehrt er dem System und seinen Konventionen den Rücken. Mit der Einflechtung von Augenblicken unfreiwilliger Komik schafft er darüber hinaus ein auslösendes Moment, das ihn

**«WEIL ER DEN DIREKTEN KONTAKT
MIT DEN LEUTEN, DIE ER FILMT
ODER NACHBILDET, VERMEIDET,
UND JEDES INDIVIDUUM
EINSCHLISSLICH SEINER
SELBST ALS EIGENES UNIVERSUM
BETRACHTET, ZÖGERT ER, EINE
KOLLEKTIVE LÖSUNG FÜR DEN
LEBENSCHMERZ ZU SEHEN.»**

gewisse Abwendung des Filmemachers vom Nihilismus und schafft zwischen diesem Ausdruck des Geistes und der Versuchung, sich ihm hinzugeben, die gleiche Distanz, die er auch zu den Personen wahr, die seine Werke bevölkern. Denn Gagnon vermeidet bei seinen Filmen das Demonstrative. Er gibt nicht

von einem möglicherweise spöttischen oder herablassenden Blick oder einem ideologischen Urteil entfernt. Die räumliche wie zeitliche Distanz zählt zu den Triebkräften der Darstellung im Kino. «Nahe» und «fern» sind zwei sowohl ethische als auch ästhetische Kategorien. Nahe zu sein bedeutet gemäss der



DU MOTEUR À EXPLOSION

Lehre des Direct Cinema, das Leben und die Energie der gefilmten Menschen, ihre Hoffnungen und Enttäuschungen, ihre Freude und ihr Leid zu teilen. Es bedeutet auch, der Kamera die Rolle einer Brücke zum «Anderen» zu geben, in eine gemeinsame Lösung der Existenz zu vertrauen. Fern zu sein bedeutet hingegen, eine weniger vertrauensvolle Position einzunehmen und ein mögliches Urteilen, eine stärker «ideologisch» geprägte Dimension zuzulassen. Dies geht mit vorgefassten Gedanken einher, denen die gefilmten Bilder angepasst werden. Auch einer Angst, sich zu exponieren, oder der Furcht, sich in die Menge zu begeben. Den gefilmten Personen oder Situationen fern zu sein, erzeugt eine gewisse Kälte und sichert dem Filmemacher die Kontrolle über die Situation. Nahe zu sein beinhaltet hingegen ein gewisses Glühen der Bilder und das Risiko einer Distanzlosigkeit oder Verbundenheit, die das Gleichgewicht des Films gefährden könnte.

Im Blickwinkel und der Struktur der Erzählung die Mitte zu finden, ist für den Filmemacher eine wesentliche Herausforderung. Gagnon versucht sie Schritt für Schritt zu bewältigen. Seit er 2010 aufhörte, selbst zu filmen, versucht er dies jedoch vor allem anhand des Schnittes, weniger der Kameraposition. In seinen Filmen ist diese Distanz aber weder die des Demiurgen oder Mentors,

noch die des Fernsehfunktionärs oder Emissärs des Systems. Es ist die Distanz dessen, der die Menschheit beobachtet, um einen Platz unter den Lebenden zu finden. Gagnon – eine Art formaler Agnostiker – ist nie zu nah und nie zu fern. Die zwischen diesem Filmemacher-Künstler-Handwerker und seinen Figuren bestehende Verbindung besteht auch zwischen einem Maler und seinen Modellen: Osmose, Mitgefühl, Solidarität. Diese Figuren entsprechen ihm sehr gut. Er beobachtet nicht mit dem Blick des urteilenden Vaters, der über jene verfügt, die er auf dem Bildschirm abbildet, sondern mit dem des verborgenen Bruders. Diese Distanz ist jedoch auch mit einer zeitlichen Dimension verbunden und ist im Kino Gagnons zuletzt ebenfalls die des Schnittes, dem durch die Nebeneinanderstellung der Worte der Internetnutzer die Wirkung eines Teilchenbeschleunigers von Diskurspartikeln zukommt. Die Summe ihrer Wörter versetzt uns in eine Art CERN der Menschheit, wo die gesamte Weisheit und Dummheit der Welt versammelt ist. Der verschlingende Schnittmechanismus ist dafür verantwortlich, dass sich die Distanzen ohne Vorwarnung vielfältigen und verkürzen. Die aus im Web gefundenen Bildern stammenden Figuren der Filme sprechen mit sich selbst, wenn sie sich an die Kamera wenden, hoffen aber gleichzeitig, dass

diese Bilder irgendwo gesehen werden. So funktioniert das jedoch nicht: Wie Gagnon in einem seiner Gespräche sagt, werden diese auf YouTube geposteten Filme nur relativ wenig und folglich – so seine Hypothese – nur von jenen «aufgerufen», die sie gepostet haben. Wie Flaschenpost, die dazu bestimmt ist, zu dem zurückkehren, der

Einsamkeit wird Menge. Der Imperativ wird zur Frage. Der Diskurs der Welt nimmt Gestalt an.

Ihre Unentscheidbarkeit beziehen die Bilder der Filme Gagnons aus dieser Art des Schnittes, weil das daraus hervorgehende Kino das Territorium der Hinterfragung ist, wo glatte, klare Bilder verschwimmen, während sich alle Fra-

«ES IST DIE DISTANZ DESSEN, DER DIE MENSCHHEIT BEOBACHTET, UM EINEN PLATZ UNTER DEN LEBENDEN ZU FINDEN. GAGNON – EINE ART FORMALER AGNOSTIKER – IST NIE ZU NAH UND NIE ZU FERN.»

sie ins Meer gesetzt hat. Aber Gagnon nimmt sich ihrer an und führt sie zum Kino. Was eine Privatangelegenheit mit dem Zweck war, öffentlich zu werden, wird dies auch – aber in einem anderen Rahmen. Durch diesen Schnitt entsteht eine andere Form von Distanz, die nicht mehr die der Mund-zu-Mund-Propaganda ist. Die variable Distanz der sprechenden Köpfe vervielfacht sich und ändert den Wert der Bilder. Die Slogans beginnen bei der Berührung mit anderen Slogans zu bröckeln. Aus

gen über die Welt, die anderen und sich selbst stellen.

Dies zeigt auch eine filmübergreifende Analyse seiner Produktion.

Natürlich hat er bereits Filme über Skaten und Snowboarden gedreht, kurze Spielfilme gemacht (die er verabscheut), aber hier handelt es sich um das Milieu, das er anschliessend mit ganzer Kraft erkunden wird. Anfangs tastet er sich heran, Schritt für Schritt. Daraus entstanden *Beluga Crash Blues*, *Parapluie Bomb City*, *Du moteur à explosion*,



seine ersten Filme. In diesen Filmen wird bereits die Blickrichtung deutlich, man begreift bereits die Absicht und Intuition des Künstlers, aber alles ist im Kern noch zögerlich wie der Schmetterling in seinem Kokon. Der auf das Leben gerichtete Blick ist ein Blick, der die langweilige Serialität bemerkt. Kindheit, Erwachsensein, Alter – alles ist da und alles ist grau, schwarzweiss, unterliegt einer von Müdigkeit und Schmerz geprägten Disziplin. Es ist der Blick des gerade der biblischen Schöpfungsgeschichte entstiegene Menschen, der mit dem Rücken zu Eden steht und dem materiellen Leben ins Auge schaut. Es ist der Blick des Kindes, das zu sich selbst sagt «das alles ist Leben?». In *ISO* kommen die Worte ins Spiel und die Realität wird komplexer. Das Spiel ebenfalls. In seinem ersten und einzigen erzählenden Film greift Gagnon Themen auf, die sich auch in seinen Folgewerken winden: Der Zusammenstoß der Gemeinschaften und des Einzelnen mit dem System, der Kampf gegen die Maschinen, die Einsamkeit, die Farce als Ablenkungsmanöver. Anschließend werden die Einzelteile des Systems wie in *The Matrix*, *Total Recall* und *Blockbuster History* analysiert, wo die kommerzielle Propaganda gezeigt wird, wo man sich von der Analogtechnik verabschiedet und wo die kollektive Wahrnehmung eines Kultfilms untersucht wird. Diese

Kurzfilme sind zugleich Experiment und Herausforderung. Gagnon macht die Schärfung des Blicks zur treibenden Kraft der Gedanken und stellt die Wirkung seiner Vorgehensweise fest. Das Territorium seiner Beobachtung der Welt geht vom Realen ins Virtuelle über. Als hätte die Gesellschaft des Spektakels die Umwandlung der menschlichen Gesellschaft schon abgeschlossen. Das Virtuelle wurde real, das Reale viral. Mit *High Speed* haben wir den Spiegel bereits hinter uns gelassen. Wie Alice im Wunderland schleicht sich Gagnon auf den Zehenspitzen herein und beginnt die Untersuchung einer neuen «Terra incognita»: die helllichtigen und visionären Äusserungen eines Menschen, der Prophet der stillen Masse, die Weisheit des Wahnsinnigen. *DATA* ist das Manifest all dieser neuen Aktivität. Physisch war sie bereits präsent; nun findet man auch einen theoretischen, künstlerischen und kulturellen, sozialen und politischen Grund. *Society's Space* ist hingegen der Widerhall auf *DATA*: Wo in letzterem Opus der arbeitende Mensch die Produktionsmittel zugunsten eigener (künstlerischer, spielerischer oder dem Maschinensturm zuzuordnender) Kreationen zweckentfremdete, entfaltet hier das System seine ganze Macht, während Debords Stimme in Antizipation der Zukunft dem Strom der Bilder standhält, die den Sieg des Spektakels

zeigen. Um endlich zu den Filmen zu kommen, die vor und nach diesen Momenten das ausgereifteste und interessante Moment in Gagnons Werk darstellen: *Rip in Pieces America*, *Pieces and Love All to Hell*, *Big Kiss Goodnight*, *Hoax-Canular*, *of the North*. Hier praktizieren Gagnon und seine Figuren mit den Medien das von Oswald de Andrade gepriesene Ritual der kulturellen Anthropophagie. Joetalk100 aus *High Speed*, die wütenden Männer und Frauen, Jugendliche, die Angst vor dem Ende der Welt haben und die zugehörnten Inuit aus *of the North* sind die Brüder und Schwestern der Künstler und Figuren aus *DATA*. Alle nähren sie sich zum Aufbau ihres Selbstbildes an den Bildern anderer. In ihnen schwelt der Geist des situationistischen Aufbegehrens eines Guy Debord. Ihre Handlungen und Worte verleihen den Filmen Gagnons ihre Untentscheidbarkeit. Plötzlich hebt sich die von dem Filmemacher in der Dunkelheit seines Laboratoriums praktizierte Distanz auf. Der Zuschauer kann nichts mehr kontrollieren. Er wird überwältigt, unruhig, Zweifel machen sich breit. Die Bilder befragen und fordern ihn heraus, zwingen ihn, sich nur auf seine Intuition zu verlassen. Ohne die Verteidigung des Bildes bleibt die Antwort der Intelligenz... oder der Wut. Aus genau diesem Grund hat *of the North*, der wie alle seine anderen Filme

ein vollständiges Eintauchen fordert, sowohl wildeste Reaktionen als auch intellektuelle Zustimmung ausgelöst. Ein offenes Werk, ein Fragment des menschlichen Kaleidoskops, Empfindung, Empfindlichkeit und Gefühl, die sich in einer verstörenden Ästhetik zusammenfügen – all das ist das Kino Gagnons. Jene, die erbauliche Bilder über die Menschheit suchen, müssen an eine andere Tür klopfen. Ciorans Aphorismen bilden nicht nur eine gute Einleitung in seine Filme, sie liefern auch eine Art von Epilog. Seine von schwarzem Humor umgebenen Figuren haben allesamt mit der Unannehmlichkeit des Geborensseins zu kämpfen. Aber allen sitzt auch der Schalk im Nacken. Und daran denkt im stillen Kämmerchen auch Gagnon und lächelt, den Kopf fest in das Kissen des Chaos gedrückt.

THOUGHTS IN THE SHADOWS

THE CINEMA OF DOMINIC GAGNON

**IN ALL THE EDIFICES OF
THOUGHT,
I HAVE FOUND NO CATEGORY
ON WHICH TO REST MY HEAD.
WHEREAS CHAOS – THERE'S A
PILLOW!**

**BESIDE SELF-DILATION,
BORN FROM GENERAL
PARALYSIS,
THERE IS NO REMEDY FOR
CRISES OF ANNIHILATION,
FOR ASPHYXIA IN THE NOTHING,
FOR THE HORROR OF BEING
ONLY A SOUL IN A SPUTUM.**

**WE ARE ALL JOKERS:
WE SURVIVE OUR PROBLEMS.**

EMIL CIORAN
SYLLOGISMS OF BITTERNESS, 1952

Children in a park, old people walking, men and women at work, staring into space, a community facing up to globalisation, customers in a large electronics store, the advent of the kingdom of machines and virtual technology, the private perception of a cult film, visionary Internet users, an artist's collective, people of all ages in distress, the alienation of the entertainment world, Inuit people facing violent acculturation... If we carefully watch Dominic Gagnon's films – whether they are the result of direct filming in 16mm, of a production in digital video or a capturing of images taken off the Internet – it becomes very clear that he is interested in the lives of human beings. But he is interested from afar. In refusing direct contact with the people he films or portrays in his work, in considering every individual, including himself, as a self-contained universe, he hesitates from seeing a collective solution for the suffering of life. He thus brings a provocative and rebellious connotation to his conception of existence. Nonetheless, this position is alleviated by a certain absurd humour, which emerges here and there in his films. Chaos can be tragic but also comical. Faced with the works of such a filmmaker, Emil Cioran turns out to be a possible reference, with his aphorisms and his cosmic pessimism, tinged with surrealism. If irony is what enabled

the writer-philosopher to capture the absurdity of life and would save him from suicide, it is, in a similar way, what keeps the filmmaker away from nihilism, establishing – between this expression of the spirit and the temptation to give up – the same distance that he maintains vis-à-vis the people who populate his work. Because in making

a potentially mocking or contemptuous perspective as much as from any ideological judgement.

Distance, whether spatial or temporal, is one of the motors of representation in film. The “close” and the “far” are two categories that are as ethical as they are aesthetic. To be close – according to the lesson in ‘cinéma direct’ – means

**“IN REFUSING DIRECT CONTACT
WITH THE PEOPLE HE FILMS
OR PORTRAYS IN HIS WORK, IN
CONSIDERING EVERY INDIVIDUAL,
INCLUDING HIMSELF, AS A
SELF-CONTAINED UNIVERSE,
HE HESITATES FROM SEEING
A COLLECTIVE SOLUTION FOR THE
SUFFERING OF LIFE.”**

his films, Gagnon avoids the demonstrative aspect. He does not claim to explain, only to show. Thus, in collecting the words of fragile men and women as singular beings rather than as a mass, he renounces the system and its conventions. Moreover, in introducing moments of involuntary humour, he creates a trigger that distances him from

sharing the life and energy of the people being filmed, their hopes and disappointments, their joy and suffering. This also means using the camera like a bridge towards the “other”, trusting in a shared solution of existence. On the contrary, to be far implies adhering to a less trusting position, to a possible judgement, to a more “ideological”



HOAX_CANULAR

dimension. This presupposes pre-existing thought to which the images filmed can be adapted. A fear of also being exposed; or the fear of entering the masses. Being far from the people or situations filmed generates a certain coldness and ensures that the filmmaker has control over the situation. Being close, however, comprises a certain

“IT IS THE DISTANCE OF SOMEONE WHO IS OBSERVING HUMANITY IN ORDER TO FIND A PLACE AMONG THE LIVING. NEITHER TOO CLOSE, NOR TOO FAR, GAGNON IS A SORT OF FORMAL AGNOSTIC.”

incandescence of the images and the risk of indecency, of a complicity that could endanger the balance of the film. Striking the right balance, in the perspective and the structure of the story, is a crucial challenge for the filmmaker. Gagnon attempts to find it gradually. Since the time he stopped filming in 2010, he has endeavoured to do this more through the editing than through the position of the camera. In his films, this distance is not that of the demiurge,

of the mentor, nor that of the television official or the emissary of the system. It is the distance of someone who is observing humanity in order to find a place among the living. Neither too close, nor too far, Gagnon is a sort of formal agnostic. The existing connection between this filmmaker, artist and artisan, and his characters is that of the

painter with his models: that of osmosis, of compassion, of solidarity; these figures fit with him very well. His perspective is not that of the father who judges and has those whom he represents on screen at his command, but that of the hidden brother.

Yet, if distance is also a matter of temporal dimension, in Gagnon's latest films, this time is also that of editing, which, by juxtaposing what web users say, functions like a speech particle

accelerator. The sum of their words gives us access to a sort of CERN for humanity where we find all the wisdom and stupidity in the world. It is in this all-consuming editing mechanism that the distances become greater or shorter, without warning. When the characters in the films made of images taken off the web speak to the camera, they are speaking to themselves, in the hope that these images will be seen elsewhere. However, it does not always happen like that: as Gagnon says in his interviews, these films posted on YouTube are only “seen” a few times, therefore – this is his hypothesis – only by those who posted them. They are like a message in a bottle destined to come back to the very person who put them in the sea. But Gagnon seizes them and leads them to the cinema. What was a private matter with the ambition of becoming public becomes so, but within a different context. The editing creates another type of distance, which is no longer that of word of mouth. The variable distance of the talking heads becomes greater and changes the value of the images. Slogans crumble on contact with other slogans. Solitude becomes multitude. Imperatives become questions. The discourse of the world takes form.

It is this editing system that makes the images in Gagnon's work undecidable, because the resulting film is the territory

of questions, in which smooth and clear images become blurred, while everyone wonders about the world, about others and about themselves.

This fact can be demonstrated through a transversal analysis of his production. At the beginning, he is testing the waters. Of course, he has already made skateboard and snowboard films, he has made fictional shorts (which he hates), but here it's a question of the environment that he is subsequently going to explore with all of his resources. He starts by testing the waters, one step at a time. This is how his first films – *Beluga Crash Blues*, *Parapluie Bomb City*, *Du moteur à explosion* – see the light of day. These are films in which we already see the direction of the perspective, in which we already grasp the artist's intention and intuition, but in which everything is still hesitant, in its core, like a butterfly in its cocoon. The perspective into life is one that seizes its tedious seriality. Childhood, adulthood, old age are there, and everything is grey, in black and white, subjected to the discipline of fatigue and suffering. It is the perspective of a man, just emerging from the *Book of Genesis*, with Eden behind him and the material life before him. It is the perspective of a child who says to himself “all that is life?” In *ISO*, the words come into play and the reality becomes more complex. As does the



RIP IN PIECES AMERICA

game. Gagnon, in his first and only narrative film, addresses the themes with which he will continue to struggle in his successive works: the clash of communities and individuals with the system, the fight against machines, solitude, and farce as diversion. Then the system will be analysed in its components, like in *The Matrix*, *Total Recall* and *Blockbuster History*, in which we dismantle commercial propaganda, we bid farewell to analogical technology and we investigate the collective perception of a cult film. These short films are experiments and challenges at the same time. Gagnon turns the exercise of the perspective into a motor for thought, and notes the effect of his approach. The territory of his observation of the world shifts from the real to virtual. As if the entertainment world had already achieved the mutation of the human world. The virtual has become real, the real has become viral. With *High Speed*, we already find ourselves on the other side of the mirror. Like Alice in Wonderland, Gagnon enters on tip-toe and begins the exploration of a new "terra incognita": the man with the lucid and visionary remarks, the prophet of the silent masses, and the wisdom of the madman. *DATA* is the manifesto of all this new activity. This activity was already physically present; now we find its theoretical, artistic and cultural, social and

political motive. As for *Society's Space*, it's like an echo of *DATA*: although in the latter opus, people were at work in order to misdirect the means of production in favour of their personal creation (whether this was fun, artistic or inspired by the Luddites). Here it's the system that deploys all its power, while the voice of Debord, anticipating the future, resists the flow of images that show the victory of entertainment. Finally, we reach the films which – before and after these moments – represent the most accomplished and interesting period in Gagnon's work: *Rip in Pieces America*, *Pieces and Love All to Hell*, *Big Kiss Goodnight*, *Hoax_Canular* and *of the North*. Here, Gagnon and his characters practice, with the media, the same cannibalistic cultural ritual as that extolled by Oswald de Andrade. Joetalk100 (the character in *High Speed*), angry men and women, teenagers haunted by the end of the world, the wasted Inuits in *of the North*: these are all the brothers of the artists and characters in *DATA*. They all feed on images of others in order to constitute their own image. They are inhabited by Guy Debord's Situationist spirit of rebellion. Their actions and words are what bestow upon Gagnon's films their undecidable character. The distance practised by the filmmaker in the obscurity of his darkroom is suddenly cancelled out. The audience can no

longer control anything. It is submerged, concerned, overrun with doubts. The images question it, provoke it, and force it to rest only upon its intuitions. Without the defence of the cliché, the only remaining response is intelligence... or rage. This is why *of the North* – which, like his other films, requires total immersion – caused as many savage reactions as it did intellectual assent. The films of Gagnon are open works, a fragment of the human kaleidoscope, sensations, sensitivity and sentiment melted into disturbing aesthetics. Those in search of edifying images of humanity should look elsewhere.

Although Cioran's aphorisms could be a good introduction to his films, they also provide them with a sort of epilogue. His characters, imbued with black humour, all have to deal with the inconvenience of having been born. But they are all jokers too. Gagnon, in the shadows, with his head on the pillow of chaos, thinks about it and smiles.

JE DIS : LE RÉEL OUI, LE SURRÉEL SÛREMENT.

ENTRETIEN AVEC DOMINIC GAGNON

COMMENT EST-CE QUE L'ART ET LE CINÉMA SONT-ILS ENTRÉS DANS VOTRE VIE?

Je suis né dans une petite ville de 30 000 habitants dans l'Est du Québec, où il y a très peu de cinémas. Ma culture cinématographique, je l'ai essentiellement faite en regardant des vidéos de snowboard et de skateboard avec mes amis dans des sous-sols aménagés. La première fois que j'ai vu *The Shining* qui passait à la télé, j'ai réalisé qu'il y avait un monteur derrière les images, et ça m'a vraiment donné envie. Assez vite, on a commencé à faire des films de skateboard et de snowboard avec mes amis. L'un d'eux avait une caméra, et moi j'ai pris le rôle de caméraman en chef, lors de nos 'road trip' pour explorer les alentours. On faisait les quatre cents coups et je tenais toujours la caméra lorsqu'on buvait des bières ou lorsqu'on traînait sur le parking d'un MacDo... Pour faire du montage, j'utilisais des magnétoscopes VHS en copiant les bandes et en appuyant sur les boutons « stop » et « record ». C'était du bricolage, je faisais avec les moyens du bord. Ces vidéos ont aujourd'hui disparu, car on recopiait par-dessus, on ne conservait pas grand-chose. Voilà comment j'ai fait mes premières armes avant de partir étudier le cinéma à Montréal, par intérêt, mais aussi pour m'enfuir de l'endroit où j'habitais. J'avais envie d'ouvrir mes horizons le plus largement possible. À l'école, j'ai d'abord

fait quelques films de fiction que je détestais, avant de découvrir la photographie, la peinture et la musique avec les étudiants en art que je côtoyais. J'ai alors essayé de mélanger ces disciplines avec mes cours de cinéma. Je n'aimais pas le système qu'on me proposait pour faire des films, et j'ai assez vite établi une manière de travailler propre qui a donné, par exemple, le film *Parapluie Bomb City*. Je prenais une caméra A8 analogique, puis je partais filmer dans la rue, tout l'été, un peu comme quand je suivais mes amis lorsqu'on faisait du skateboard. Puis j'ai un peu délaissé l'école. J'ai fait *Beluga Crash Blues, Du moteur à explosion*, et j'ai commencé à faire des films de collage avec du matériel que je tournais moi-même. Cette idée peut paraître étrange, même paradoxale, mais en suivant cette démarche, j'assemblais des courants que j'aimais, parmi ce qu'on m'avait montré à l'école : le cinéma direct, le néo-réalisme italien, mais aussi le cinéma de collage d'Arthur Lipsett et de Bruce Conner. Ces approches tissaient par ailleurs des liens avec la musique que j'écoutais, ce qui à nouveau m'a inspiré pour faire de la musique, à monter des groupes noise ou de musique expérimentale, et à composer avec des amis la bande son de quelques-uns de mes films comme *Du moteur à explosion* ou *ISO*...

Puis est arrivé Internet...

Au départ, Internet était une grande distraction lorsque je travaillais sur mes montages. Avec les années, cette distraction est devenue le sujet de mes films. Je surfais énormément, et j'ai réalisé un jour que je pouvais utiliser ces images qui se tenaient à ma disposition. Tout ce que je voyais là, je pouvais l'utiliser pour des films, au même titre que j'utilisais ce que je filmais en marchant dans la rue. J'en suis là aujourd'hui, et je n'arrive pas à retourner en arrière, à reprendre une caméra...

Dans vos films, on perçoit la trace d'une approche anthropologique. Avez-vous également étudié cette discipline ?

Pas vraiment. Au collège, j'ai eu des cours d'introduction à la psychologie, la sociologie, la philosophie... Ces cours étaient fantastiques, et ils m'ont donné envie de lire des livres, mais je n'ai pas suivi de formation dans le domaine. Mais dans le contexte de mon travail, je ne sais pas vraiment ce que veut dire « anthropologie » : j'aime beaucoup le cinéma de science-fiction, et j'aime beaucoup la notion de distance. Pour moi, débarquer sur une place de jeux pour enfants, c'est un peu de la science-fiction. J'ai toujours gardé une très grande distance dans mon travail.



Même quand je réalise des films qui s'apparentent au *cinéma direct*, comme *Beluga Crash Blues* ou *Du moteur à explosion*, je filme avec des téléobjectifs. C'est peut-être un peu naïf, mais je n'aime pas déranger, avoir à demander aux gens de garder l'air naturel, de ne pas regarder la caméra. Je préfère les filmer à distance. Il est vrai que ça donne cette idée d'observation, et

Sans aucun doute. Si on regarde par exemple *High Speed*, l'homme qui est au centre du film, je l'ai rencontré dans un parc, et je l'utilisais un peu comme un moteur de recherche. Je ne lui posais aucune question, mais lui donnais des mots au hasard comme « robot », et il se mettait à parler longuement. Puis je lui donnais un autre mot, et il reprenait. Dans son discours, il y avait des élé-

ments rencontre jamais ou si je reste à distance. En faisant *High Speed*, je suis vraiment entré dans la tête du personnage, dans sa psyché, J'ai l'impression d'avoir fait un voyage avec lui. Avec ce type de portrait, je parle autant de moi que de l'autre. Il y a un truc très gonzo dans cette approche-là. Je laisse de côté l'aspect drogue et alcool, mais on peut parler de gonzo dans le sens d'une participation, d'un « je suis avec vous les gars ».

Est-ce qu'il y aurait également une sorte d'immersion anthropologique d'ordre virtuel dans la démarche que vous suivez avec vos films de l'« ère Internet » ?

Quand j'ai fait *Rip in Pieces America*, j'étais dans mon chalet armé jusqu'aux dents avec des provisions. J'avais un 4x4, j'ai retiré tout mon argent de mon compte en banque, et j'étais prêt (rires). J'avais un réseau d'amis dans la région : l'un avait une ferme, un autre chassait... Je savais que ça contribuait à ma compréhension du sujet. Aujourd'hui, je peux regarder le film et me dire que j'ai réussi à sortir ce qu'il y a de bon dans toute cette paranoïa. Environ 70% des choses qu'ils disent sont vraies. Par exemple, le scandale de la NSA a été dévoilé des années plus tard, mais ces garçons que j'avais trouvés sur YouTube le savaient déjà. D'être dans le même trip, me

plonger dans leur scénario de peur, m'a permis de mieux comprendre les enjeux, et de voir que leur vision du monde n'était pas complètement infondée.

Parfois vos films et votre rapport aux personnes dont vous utilisez les vidéos sont victimes d'incompréhension...

of the North a été très critiqué ici au Canada. On m'a reproché d'avoir fait une compilation de moments dégradants. Pourtant, j'ai de la sympathie pour ces personnes, j'avais l'impression d'être de leur côté, de retrouver les mêmes absurdités qu'on faisait avec les copains, en skateboard, devant le McDo, avant de se faire attraper par le gérant. C'est exactement la même délinquance, et je n'y voyais pas tant de mal que ça. On a cru que je jugeais moralement les sujets de ces vidéos, mais ce n'est pas le cas. J'ai d'ailleurs laissé de côté des vidéos 'trash', et j'ai plutôt cherché à utiliser les éléments qui portaient un peu d'humanité, dans lesquelles il y avait une solidarité entre les gens qui buvaient, une forme de communauté au-delà des difficultés dans lesquelles ils vivent.

En présentant votre dernier film à Visions du Réel en 2015, vous parliez de votre cinéma et en particulier de *of the North* comme d'un geste surréaliste...

« J'AIME BEAUCOUP LE CINÉMA DE SCIENCE-FICTION, ET J'AIME BEAUCOUP LA NOTION DE DISTANCE. »

en cela, on peut peut-être parler d'anthropologie. Aujourd'hui la question de la distance est complètement réglée : ce ne sont plus les téléobjectifs, mais les réseaux de fibres optiques qui mettent à distance. Dans le fond, c'est le même comportement, un comportement voyeur.

Est-ce que vous percevez une continuité entre cette approche observationnelle et celle de vos films de montage de vidéos glanées sur Internet ?

ments aléatoires, mais l'ensemble était très construit. Cette démarche, je la trouve très proche de celle qui consiste à aller sur Internet et à travailler avec des mots clés, faire des recherches... D'autre part, Eric Hynes du magazine *Film Comment*, a récemment utilisé le terme « gonzo » en parlant de mon travail. J'ai mis un peu de temps à comprendre ce qu'il voulait dire, mais d'une certaine manière, il a raison, au sens où je m'« aliène » énormément. Malgré la distance que je décrivais avant, je suis très près de mes sujets, même si je ne



BELUGA CRASH BLUES

Surréaliste, parce que dans les images de *of the North*, on retrouve une cinquantaine de communautés : des Russes, des Canadiens, des Américains, des Norvégiens, des habitants du Groenland... L'espace est totalement reconstruit, le lieu du film n'existe pas, c'est une pure création, une fiction. Si les gens s'y retrouvent, s'y identifient, on entre dans un autre

c'est bien celui-là : c'est d'avoir tout inventé. Mais les problèmes sont bien réels, les gens sont bien réels, l'alcool est bien réel, la prostitution, l'industrie minière... tous ces éléments sont bien réels. Et je ne sens pas la nécessité de nommer des gens, des compagnies, ou des politiques, de dénoncer. Dans le fond, je fais des poèmes. Et je dis : le réel oui, le surréel sûrement.

« L'ESPACE EST TOTALEMENT RECONSTRUIT, LE LIEU DU FILM N'EXISTE PAS, C'EST UNE PURE CRÉATION, UNE FICTION. »

domaine qui est peut-être de l'ordre du surréalisme. Mais j'ai montré le film à des Kanaks en Nouvelle-Calédonie et ils étaient très près du film car ils se reconnaissaient dans les mêmes problèmes...

Si j'étais allé filmer dans une communauté dans le Nord, je n'aurais pas pu faire ce film-là. Les plateformes pétrolières sont en Russie. C'est un film d'anticipation. D'une certaine manière, c'est presque de la science-fiction. S'il y a un crime à confesser,

Dans la richesse du matériau que vous prenez d'Internet, il n'y a jamais l'intention de reconstruire quelque chose. Le montage classique c'est 1+1=2. Mais vous fonctionnez différemment. Quelle logique précède votre conception du montage ?

Pour moi, 1+1=11. Parce que je ne m'intéresse pas à la signification des nombres, mais à leur forme. Je n'additionne pas les éléments, je les fais coexister. Dans mon travail de montage, je fonctionne par association

d'images. Le lien entre une image et une autre se base souvent sur des choses très simples : ça peut être une couleur, une forme ou une note.

Dans *Rip in Pieces America*, on trouve beaucoup de montage par association, le motif du fusil par exemple, ou je trouve une sorte de logique dans la suite des discours. Je décide de créer un tout avec des bouts de choses. C'est pour ça que le film s'appelle *Rip in Pieces America*. Pour moi ce sont des pièces, des morceaux à assembler. Quand je commence un montage, c'est un peu comme faire un puzzle sans connaître l'image finale. La pièce verte doit aller avec cette autre pièce verte, mais je n'ai aucune idée de ce que je suis en train de créer. Et quand je constate que le cadre est fermé, qu'il tient ensemble, je sais que j'ai un film. Il s'appellera *Rip in Pieces America*, *of the North* ou *High Speed*.

[1] cf: www.filmcomment.com/blog/make-it-real-the-artist-is-present-in-the-edit/

UND ICH SAGE: DAS REALE JA, DAS SURREALE GANZ BESTIMMT.

EIN GESPRÄCH MIT DOMINIC GAGNON

WIE SIND KUNST UND KINO IN IHR LEBEN GETRETEN?

Ich stamme aus einer Kleinstadt mit 30000 Einwohnern im Osten Quebecs, wo es nur sehr wenige Kinos gibt. Meine Kinokultur habe ich mir vor allem mit dem Anschauen von Snowboard- und Skateboard-Videos mit meinen Freunden in einem Hobbyraum im Keller aufgebaut. Als ich das erste Mal *The Shining* im Fernsehen sah, wurde mir klar, dass hinter den Bildern ein Cutter steht, und da ist bei mir ein Wunsch entstanden. Wir haben relativ schnell damit begonnen, mit meinen Freunden Snowboard- und Skateboard-Videos zu machen. Einer von uns hatte eine Kamera und ich bin bei einem unserer 'Road Trips' zur Erkundung der Umgebung in die Rolle des Kameramanns geschlüpft. Wir haben wilde Dinge angestellt und ich hielt immer die Kamera, wenn wir Bier tranken oder auf dem Parkplatz eines McDonald's rumhingen... Für den Schnitt verwendeten ich VHS-Videorekorder, indem ich die Bänder kopierte und 'Stop' und 'Record' drückte. Das war reine Bastelarbeit mit den Mitteln, die ich zur Hand hatte. Diese Videos gibt es heute nicht mehr, weil wir immer etwas Neues darüber kopiert und nicht besonders viel aufbewahrt haben. So hat das alles angefangen, bevor ich aufbrach, um in Montréal aus Interesse für das Fach, aber auch, um von meinem Heimatort wegzukommen, Film zu studieren. Ich

hatte Lust, meine Horizonte so weit wie möglich zu öffnen. In der Hochschule habe ich zunächst ein paar Spielfilme gemacht, die ich verabscheute, und dann die Fotografie, die Malerei und die Musik mit den Kunststudenten entdeckt, die ich kannte. Ich versuchte, diese Disziplinen mit meinen Filmkursen zu mischen. Das System, das man mir zum Filmemachen anbot, gefiel mir nicht, und ich habe relativ schnell eine eigene Arbeitsweise entwickelt, die mir zum Beispiel den Film *Parapluie Bomb City* beschert hat. Ich nahm eine A8-Analogkamera und zog los, um in der Strasse zu filmen, den ganzen Sommer lang, wie damals, als ich meinen Freunden folgte, wenn wir mit dem Skateboard unterwegs waren. Die Schule habe ich etwas vernachlässigt. Ich habe *Beluga Crash Blues*, *Du moteur à explosion*, gedreht und dann angefangen, Collagenfilme mit Material zu machen, das ich selber drehte. Der Gedanke mag eigenartig, sogar paradoxal erscheinen – aber durch diese Vorgehensweise konnte ich Strömungen verbinden, die ich in der Schule kennengelernt hatte und die ich mochte: Direct Cinema, italienischer Neo-Realismus, aber auch das Collagen-Kino von Arthur Lipsett und Bruce Conner. Diese Ansätze stellten auch Verbindungen zu der Musik her, die ich hörte, was mich dazu brachte, wieder Musik zu machen, Bands für

Noise- oder experimentelle Musik auf die Beine zu stellen, und zusammen mit Freunden die Soundtracks einiger meiner Filme zu komponieren, etwa *Du moteur à explosion* oder *ISO...*

Dann kam das Internet...

Anfangs war das Internet eine grosse Ablenkung, während ich am Schnitt meiner Filme arbeitete. Im Laufe der Jahre wurde diese Ablenkung zum Thema meiner Filme. Ich surfte enorm viel und eines Tages wurde mir klar, dass ich diese Bilder, die sich zu meiner Verfügung hielten, auch benutzen konnte. Alles, was ich da sah, konnte ich wie das, was ich beim Gehen in der Strasse filmte, für Filme verwenden. Da stehe ich heute und schaffe es nicht, umzukehren und wieder die Kamera in die Hand zu nehmen...

In ihren Filmen sind Spuren eines anthropologischen Ansatzes zu sehen. Haben Sie dieses Fach ebenfalls studiert?

Nicht wirklich. In der Oberstufe hatte ich Einführungskurse in die Psychologie, die Soziologie, die Philosophie... Diese Kurse waren fantastisch und haben mir den Anreiz gegeben, Bücher zu lesen. Aber eine Ausbildung habe ich in diesen Bereichen nie erhalten. Aber im Kontext meiner Arbeit bin ich mir nicht sicher, was 'Anthropologie'



DU MOTEUR À EXPLOSION

bedeuten soll: Ich mag das Science-Fiction-Kino sehr, und auch der Begriff des Abstands ist mir sehr wichtig. Auf einem Kinderspielplatz einzutreffen ist für mich ein wenig wie Science-Fiction. In meiner Arbeit habe ich immer einen sehr grossen Abstand gewahrt. Selbst wenn ich Regie für Filme führe, die eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Direct Cinema haben, nehmen wir *Beluga Crash Blues* oder *Du moteur à explosion*, filme ich mit Teleobjektiven. Das mag naiv sein, aber ich störe nicht gerne und bitte die Leute auch nicht gerne, natürlich zu bleiben und nicht in die Kamera zu schauen. Ich filme sie lieber aus der Ferne. Es stimmt, dass daraus der Eindruck einer Beobachtung entsteht und vielleicht kann man diesbezüglich von Anthropologie reden. Die Frage der Distanz ist heute komplett geregelt: die Distanz wird nicht mehr von den Teleobjektiven, sondern von den Glasfasernetzen geschaffen. Im Grunde handelt es sich um das gleiche, nämlich ein voyeuristisches Verhalten.

Stellen Sie eine Kontinuität zwischen diesem beobachtenden Ansatz und Ihren Filmen fest, die aus im Internet gefundenen Videos geschnitten wurden?

Ohne jeden Zweifel. Bei *High Speed* zum Beispiel habe ich den Mann, der im Mittelpunkt des Films steht, in einem Park getroffen und ich benutzte ihn

ein wenig wie eine Suchmaschine. Ich stellte ihm keine Frage, ich gab ihm nur zufällig gewählte Wörter wie zum Beispiel 'Roboter' vor und er begann, lange zu sprechen. Und dann gab ich ihm ein anderes Wort, und er legte wieder los. In seinen Reden kamen willkürliche Elemente vor, insgesamt waren sie aber sehr strukturiert. Ich finde, dass dieser Ansatz dem sehr nahekommt, der darin besteht, ins Internet zu gehen und mit Schlagwörtern zu arbeiten, eine Suche zu starten... Auf der anderen Seite hat Eric Hynes von der Zeitschrift *Film Comment* kürzlich den Begriff 'Gonzo' in Bezug auf meine Arbeit verwendet'. Es hat eine Weile gedauert, bis ich verstand, was er damit sagen wollte; in gewisser Weise hat er in dem Sinne, dass ich mich sehr stark 'entfremde', recht. Trotz der vorher beschriebenen Distanz bin ich meinen Figuren sehr nahe, auch wenn ich ihnen nie begegne und auf Distanz bleibe. Mit *High Speed* bin ich wirklich in den Kopf der Person, ihre Psyche vorgedrungen. Ich habe das Gefühl, mit ihr eine Reise gemacht zu haben. Mit dieser Art von Porträt spreche ich sowohl von mir selbst als auch vom anderen. Dieser Ansatz hat einen sehr ausgeprägten Gonzo-Aspekt. Den Aspekt Drogen und Alkohol lasse ich beiseite, aber man kann im Sinne einer Beteiligung, eines «ich bin bei euch, Jungs» von Gonzo sprechen.

Steckt in dem Ansatz, dem Sie mit Ihren Filmen der 'Internet-Ära' folgen, auch eine Form von virtueller Anthropologie?

Als ich *Rip in Pieces America* machte, war ich bis zu den Zähnen bewaffnet und mit Lebensmittelvorräten in meiner Hütte. Ich hatte einen Geländewagen, ich habe mein ganzes Geld von meinem Konto abgeboben und ich war bereit (lacht). Ich hatte ein Freundesnetz in der Region: der eine hatte einen Bauernhof, der andere jagte... Ich wusste, dass das zu meinem Verständnis der Thematik beitragen würde. Heute kann ich den Film ansehen und mir sagen, dass ich es geschafft habe, das herauszuholen, was an dieser ganzen Paranoia gut war. Circa 70% dessen, was sie sagen, ist wahr. Zum Beispiel wurde der Skandal der NSA erst Jahre später aufgedeckt, aber diese Jungs, die ich auf YouTube gefunden hatte, wussten es bereits. Auf dem gleichen Trip zu sein und in ihr Angst-Szenario einzutauchen hat es mir möglich gemacht, das, was auf dem Spiel steht, besser zu verstehen und zu sehen, dass ihre Vision der Welt nicht vollkommen haltlos ist.

Es kommt vor, dass Ihre Filme und Ihre Beziehung zu den Menschen, deren Videos Sie benutzen, Unverständnis auslösen.

of the North wurde hier in Kanada stark kritisiert. Man warf mir vor, eine Kompilation von entwürdigenden Augenblicken zusammengestellt zu haben. Dabei empfinde ich Sympathie für diese Personen, ich hatte das Gefühl, auf ihrer Seite zu sein, die gleichen Absurditäten wiederzufinden, die wir mit den Kumpels auf dem Skateboard vor dem McDonald's aufführten, bevor uns der Geschäftsführer schnappte. Das ist die genau gleiche Art von Kriminalität, und ich sah das nicht so eng. Man glaubte, ich würde in diesen Videos ein moralisches Urteil über die Leute fällen, aber das stimmt nicht. Einige 'Trash'-Videos habe ich übrigens gar nicht benutzt und stattdessen versucht, Elemente einzubinden, die etwas Menschlichkeit vermitteln, in denen eine Solidarität zwischen den trinkenden Typen zu sehen ist, eine Form von Gemeinschaft jenseits ihrer existenziellen Schwierigkeiten.

Während der Präsentation Ihres letzten Films auf Visions du Réel 2015, sprachen Sie über Ihr Kino und insbesondere über *of the North* als von einer surrealen Geste...

Surreal, weil man in den Bildern von *of the North* gut fünfzig unterschiedliche Gemeinschaften findet: Russen, Kanadier, US-Amerikaner, Norweger, Bewohner von Grönland... Der



Raum ist vollständig rekonstruiert, den Ort des Films gibt es nicht, er wurde erschaffen, ist eine Fiktion. Wenn sich die Menschen darin zurechtfinden, sich damit identifizieren, begeben wir uns in einen anderen Bereich, der möglicherweise dem Surrealismus zuzuordnen ist. Aber ich habe den Film auch Kanaken in Neukaledonien gezeigt, und sie waren ganz nah an dem Film dran,

Bergbau... all diese Elemente sind real. Trotzdem habe ich nicht das Bedürfnis, die Leute, die Unternehmen, die Politiker beim Namen zu nennen, anzuprangern. Im Prinzip mache ich Gedichte. Und ich sage: Das Reale ja, das Surreale ganz bestimmt.

In dem umfangreichen Material, das Sie sich im Internet zusammensuchen,

«ICH MAG DAS SCIENCE-FICTION-KINO SEHR, UND AUCH DER BEGRIFF DES ABSTANDS IST MIR SEHR WICHTIG.»

weil sie sich in den gleichen Problemen wiedererkennen.

Wenn ich in einer Gemeinschaft im Norden gefilmt hätte, wäre dabei nicht dieser Film herausgekommen. Die Bohrplattformen sind in Russland. Es ist ein in die Zukunft schauender Film. In gewisser Weise ist es fast Science-Fiction. Wenn es ein Verbrechen zu gestehen gibt, dann, dass alles erfunden ist. Aber die Probleme sind sehr real, die Menschen sind real, der Alkohol ist real, die Prostitution, der

besteht nie die Absicht, etwas zu rekonstruieren. Der klassische Schnitt besteht aus 1+1=2. Aber Sie funktionieren da anders. Welche Logik liegt Ihrer Auffassung von Schnitt zugrunde?

Für mich ist $1+1=11$. Mich interessiert nicht die Bedeutung der Zahlen sondern ihre Form. Ich addiere die Elemente nicht, ich lasse sie koexistieren. Beim Schnitt funktionieren ich mit der Zuordnung von Bildern. Die Verbindung zwischen einem Bild und einem

anderen Bild beruht oft auf ganz einfachen Dingen, das kann eine Farbe, eine Form oder eine Note sein.

In *Rip in Pieces America* findet viel Schnitt durch Zuordnung statt, zum Beispiel das Motiv des Gewehrs, wo ich eine Art der Logik in der Fortsetzung des Gesagten finde. Ich beschliesse, ein Ganzes aus Stücken von Dingen zu erschaffen. Darum heisst der Film *Rip in Pieces America*. Für mich sind das Stücke, Teile, die zusammenzufügen sind. Wenn ich mit dem Schneiden beginne, ist das in etwa so, als würde ich ein Puzzle zusammenfügen, ohne das fertige Bild zu kennen. Das grüne Teil muss zu diesem anderen grünen Teil, aber was ich da gerade am Erschaffen bin, weiss ich nicht. Und wenn ich feststelle, dass sich der Rahmen geschlossen hat, dass er zusammenhält, weiss ich, dass ich einen Film habe. Sein Titel wird *Rip in Pieces America, of the North* oder *High Speed* sein.

[1] cf: www.filmcomment.com/blog/make-it-real-the-artist-is-present-in-the-edit/

AND I SAY: THE REAL, YES, THE SURREAL, MOST LIKELY.

A CONVERSATION WITH DOMINIC GAGNON

HOW DID ART AND FILM ENTER YOUR LIFE?

I was born in a small town of 30,000 inhabitants in Eastern Quebec, where there are very few cinemas. I essentially formed my cinematographical culture by watching snowboard and skateboard videos with my friends in converted basements. The first time I saw *The Shining* when it was on TV, I realised that there was an editor behind the images, and that really appealed to me. I fairly quickly started making skateboard and snowboard videos with my friends. One of them had a camera and I took on the role of chief cameraman during our road trips to explore the surrounding areas. We used to get up to all kinds of mischief and I was always behind the camera when we were drinking beers or hanging out on the McDonalds car park... For the editing, I used VHS video recorders, copying the tapes and pressing the “stop” and “record” buttons. It was DIY, I would just make do with what I had to hand. These videos have disappeared today, because we copied over them, we didn’t keep much. So that’s how I cut my teeth before I left to go and study film in Montreal, out of interest, but also to get away from where I was living. I wanted to open up my horizons as much as possible. At school, first of all I made some fictional films that I hated, before discovering

photography, painting and music with the art students I used to mix with. I then tried to blend these disciplines with my film lessons. I didn’t like the system for making films that was suggested to me, and I soon established my own way of working, which led, for example, to the film *Parapluie Bomb City*. I would take an A8 analogical camera, then go and film in the street, all summer long, a bit like when I used to follow friends when we were skateboarding. Then I abandoned school a bit. I made *Beluga Crash Blues* and *Du moteur à explosion*, then I started making collage films with material that I shot myself. This idea may seem strange, even paradoxical, but by following this approach, I assembled the movements that I liked from what I’d been shown at school: *cinéma direct*, Italian neo-realism, but also the collage films made by Arthur Lipsett and Bruce Conner. Moreover, these approaches created links with the music that I listened to, which inspired me to make music again, to start groups playing noise or experimental music and, with friends, to compose the soundtracks for some of my films like *Du moteur à explosion* and *ISO*...

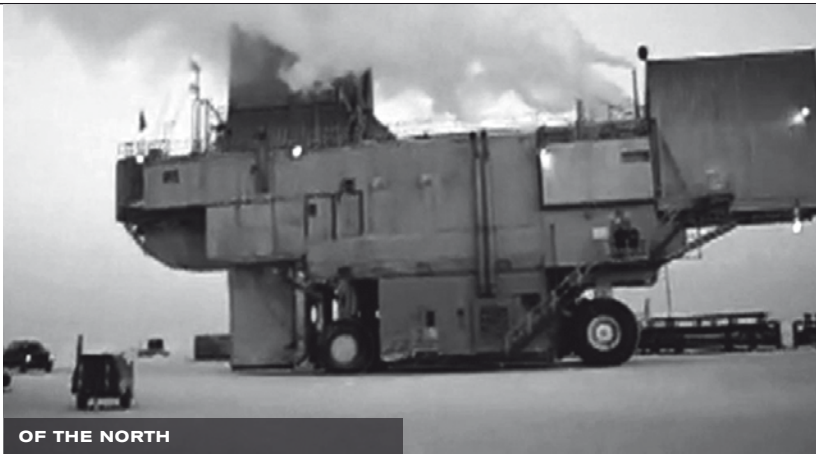
Then the Internet arrived...

Initially, the Internet was a big distraction when I was working on my

editing. Over the years, this distraction became the subject of my films. I would surf the net a great deal, and one day I realised that I could use these images which were at my disposal. Everything that I saw there, I could use for films, in the same way that I used to film when walking in the street. That’s where I am today, and I can’t go back, I can’t pick up a camera again...

In your films, we perceive the traces of an anthropological approach. Have you also studied this discipline?

Not really. At secondary school, I had introductory lessons to psychology, sociology, philosophy, etc. These lessons were fantastic, and made me want to read books, but I never had any real education in the field. But I don’t really know what “anthropology” means in the context of my work: I really like science-fiction film, and I like the notion of distance a lot. For me, coming into a children’s playground is a little like science-fiction. I’ve always maintained a very big distance in my work. Even when I direct films that are aligned with *cinéma direct*, such as *Beluga Crash Blues* or *Du moteur à explosion*, I’m filming with telephoto lenses. It’s perhaps a little naive, but I don’t like to disturb, to



OF THE NORTH

have to ask people to try to stay natural, to not look at the camera. I prefer to film that from a distance. It's true that gives this idea of observation and, in that respect, perhaps we can talk about anthropology. Today, the question of distance is completely settled: it's no longer telephoto lenses, but fibre optic networks that create the distance. Essentially, it's the same behaviour, it's voyeurism.

Do you see any continuity between this observational approach and that of your films edited with videos gleaned off the Internet?

Without a doubt. For example, if we look at *High Speed*, the man who is at the centre of the film is a man I met in a park, and I used him a little like a search engine. I didn't ask him any questions, but I gave him words at random like "robot", and he began talking at length. Then I gave him another word, and he'd start again. In his discourse, there were random elements but, as a whole, it was very constructed. I found this approach very close to that of going on the Internet and working with key words, doing searches, etc. Furthermore, Eric Hynes at Film Comment magazine, recently used the term "gonzo" when talking about my work^[1]. It took me a bit of time to understand what he meant

but, in a certain way, he is right, in the sense that I "alienate" myself enormously. Despite the distance that I was describing before, I am very close to my subjects, even if I never meet them or if I do remain at a distance. Making *High Speed*, I really got into the character's head, into his psyche. It felt like going on a journey with him. With this type of portrait, I speak as much about myself as about the other. There is a very gonzo thing in this kind of approach. I'll leave the drugs and alcohol part out of it, but we can talk gonzo in the sense of participation, in the sense that "I'm with you guys".

Could there also be a virtual type of anthropological immersion in the approach that you use with your "Internet era" films?

When I made *RIP in Pieces America*, I was in my chalet armed to the teeth with provisions. I had a 4WD, I had drawn out all my money from my bank account, and I was ready (laughs). I had a network of friends in the region: one had a farm, one hunted... I knew that that would contribute to my understanding of the subject. Today, I can watch the film and say to myself that I succeeded in bringing out what was good in all this paranoia. Around 70% of the things they were saying were true. For example, the NSA

scandal was unveiled years later, but these guys I found on YouTube knew about it already. Being on the same wavelength, being immersed in their scenario of fear, enabled me to better understand the stakes and to see that their vision of the world was not completely unfounded.

"I REALLY LIKE SCIENCE-FICTION FILM, AND I LIKE THE NOTION OF DISTANCE A LOT."

Sometimes your films and your relationship with the people whose videos you use are casualties of a misunderstanding...

of the North was much criticised here in Canada. I was accused of having put together a compilation of degrading moments. Yet, I sympathise with these people, I had the impression I was on their side, that I was once again finding the same foolish things I used to get up to with my mates, on our skateboards, in front of McDonalds, before being caught by the manager. It's exactly the same delinquency, and

I didn't see that there was so much harm in it. It was thought that I was making a moral judgement on the subjects of these videos, but that wasn't the case. Moreover, I'd left the 'trashy' videos aside and instead I tried to use the elements with a bit of humanity, in which there was solidarity between

the guys who were drinking, a form of community that went beyond the difficulties in which they lived.

When presenting your latest film at Visions du Réel in 2015, you spoke of your film work and, in particular, of the North as a surrealist gesture...

Surrealist, because in the images in *of the North*, we see around fifty communities: Russians, Canadians, Americans, Norwegians, the inhabitants of Greenland, etc. The space is totally reconstructed, the site of the film does



BELUGA CRASH BLUES

not exist, it is a pure creation, a fiction. If people find their bearings there, if they identify with it, then we're getting into another domain that is perhaps a type of surrealism. But I showed the film to some Kanaks in New Caledonia and they were so close to the film because they recognised themselves with the same problems...

If I had gone to film a community in

“THE SPACE IS TOTALLY RECONSTRUCTED, THE SITE OF THE FILM DOES NOT EXIST, IT IS A PURE CREATION, A FICTION.”

the North, I wouldn't have been able to make this film. The oil platforms are in Russia. It's a social science fiction film. In a certain manner, it's almost science fiction. If there is a crime to confess, then it should be that one: that I invented everything. But the problems are very real, the people are very real, the alcohol is very real, the prostitution, the mining industry... all these elements are very real. But I don't feel the necessity to name names of people, companies,

politicians, to denounce. Essentially, I'm making poems. And I say: the real, yes, the surreal, most likely.

In the richness of the material that you take off the Internet, there is never the intention to reconstruct something. The classic edit is 1+1= 2. But you function differently. What logic precedes your conception of editing?

For me, 1+1=11. Because I'm not interested in the meaning of numbers, but in their shape. I don't add up the elements, I make them coexist. In my editing work, I function through the association of images. The link between one image and another is often based on very simple things: it can be a colour, a shape or a note.

In *RIP in Pieces America*, there is a lot of editing by association: the motif of the rifle, for example, or I find a kind of logic in the result of the discourses.

I decided to create a whole with pieces of things. That's why the film is called *RIP in Pieces America*. For me, these are pieces, bits to be put together. When I start an edit, it's a bit like doing a puzzle without knowing the final image. The green piece has to go with this other green piece, but I have no idea of what I'm in the process of creating. And when I see that the framework is closed, that it holds together, I know that I have a film. It will be called *RIP in Pieces America, of the North or High Speed*.

[1] cf: www.filmcomment.com/blog/make-it-real-the-artist-is-present-in-the-edit/

INTERVIEW CONDUCTED
IN DECEMBER 2015 BY
**LUCIANO BARISONE, MOURAD MOUSSA
AND GIONA A. NAZZARO**



DOMINIC GAGNON

BIG KISS GOODNIGHT

CANADA | 2012 | 62' | ENGLISH

«Ma rage me protège!». Assis dans sa voiture, longue barbe et cheveux ébouriffés, Joetalk100 parle à la caméra. Il vient de sortir de prison. Il souffre de diabète. Il ne fait que boire du café froid et fumer des clopes. Issu de l'immigration italienne aux Etats-Unis, il réalise des vidéos, dans lesquelles il exprime son indignation face à la dérive du pays. Ses répliques et les réactions des internautes se succèdent à l'écran dans une respiration anxieuse. Le besoin d'argent est la raison d'une philippique interminable contre la politique, le pouvoir financier et le nouvel ordre mondial. Le cinéaste, qui dans ses précédents films tirés du web choisissait l'horizontalité de la masse, opte ici pour la profondeur verticale d'une âme. Cocotte-minute sur le point d'exploser, Joe parle, entouré des commentaires qui, comme le chœur d'une tragédie classique, l'accompagnent vers son destin. Quelqu'un lui écrit: «Peut-être t'as juste besoin d'une accolade». Gagnon, curieux et amusé, observe son questionnement. D'ailleurs, comme dit le personnage de *High Speed*: «Se poser des questions est signe d'intelligence».

«Meine Wut schützt mich!». Joetalk100, langer Bart und struppiges Haar, sitzt in seinem Auto und spricht in die Kamera. Er ist gerade aus dem Gefängnis gekommen. Er leidet an Diabetes. Er trinkt ständig kalten Kaffee und raucht Zigaretten. Er stammt von italienischen Einwanderern ab und dreht Videos, in denen er seine Empörung gegenüber den Auswüchsen der USA zum Ausdruck bringt. Seine Repliken und die Reaktion der Internetnutzer folgen auf dem Bildschirm in einem unruhigen Schnaufen aufeinander. Sein Geldmangel ist der Grund für eine nicht enden wollenden Philippika gegen die Politik, die Macht des Geldes und die neue Weltordnung. Der Filmemacher, der in seinen vorherigen, aus dem Web gezogenen Filmen die Horizontalität der Masse gewählt hatte, entscheidet sich hier für die vertikale Tiefe einer Seele. Joe, der kurz vor dem Explodieren steht, spricht umgeben von Kommentaren, die ihn, gleich des Chores einer klassischen Tragödie, zu seinem Schicksal begleiten. Jemand schreibt ihm: «Vielleicht musst Du einfach nur mal in den Arm genommen werden.» Gagnon beobachtet neugierig und vergnügt seine Befragung. Und wie schon die Figur in *High Speed* sagte: «Sich Fragen zu stellen ist ein Zeichen von Intelligenz».

“My anger protects me!” Sat in his car, with a long beard and dishevelled hair, Joetalk100 talks to the camera. He has just got out of prison. He has diabetes. He keeps drinking cold coffee and smoking ciggies. A product of Italian immigration to the United States, he makes videos in which he expresses his indignation at the country's downward spiral. His replies and the reactions of web users follow each other onscreen in anxious respiration. The need for money is what causes an interminable diatribe against politics, financial power and the new world order. The filmmaker who, in his previous films taken from the web, chose the horizontality of the masses, here chooses the vertical depth of a soul. A pressure-cooker on the point of exploding, Joe talks, surrounded by comments which, like the chorus of a classic tragedy, accompany him towards his destiny. Someone writes to him: “Maybe you just need a hug”. Gagnon, curious and amused, observes his questioning. Moreover, as the character of *High Speed* said: “Asking questions is a sign of intelligence.”

SOUND
Dominic Gagnon

EDITING
Dominic Gagnon

PRODUCTION
Dominic Gagnon (Film900)

CONTACT
Dominic Gagnon
Film900
+1 5145736627
dg900@hotmail.com

LUCIANO BARISONE

DOMINIC GAGNON

DATA

CANADA | 2010 | 61' | FRENCH

**SOUND**

Dominic Gagnon

EDITING

Dominic Gagnon

PRODUCTION

Dominic Gagnon (Film900)

« Nous utilisons la force de résilience provoquée par six états émotionnels : l'ennui, la tristesse, la solitude, la colère, le dégoût et l'indifférence ». Le manifeste du collectif At-Work, paraît à l'écran proclamant une guérilla artistique et intellectuelle aux accents situationnistes : « Le travail est considéré comme un champ d'expérimentation où se jouent les rapports conflictuels entre utopies privées, nécessités collectives et réalités économiques ». A l'image, des farces potaches, souvent drôles, où des hommes et des femmes s'amuse dans leur espace professionnels, en détournant les moyens de production pour créer des situations ludiques. Des anecdotes sont aussi racontées, comme celle d'un transporteur d'œuvres d'art pour des musées, qui exposait des tableaux célèbres au bord de l'autoroute ou dans les toilettes des stations de service, pour les prendre en photo... Chapitre par l'apparition de slogans incitant à l'action, *Data* est un film charnière à l'intérieur de l'œuvre de Gagnon : la pensée séditeuse qui l'habite synthétise sa démarche artistique et son intime conviction.

« Wir nutzen die von sechs emotionalen Zuständen ausgelöste Kraft der Resilienz: Langeweile, Traurigkeit, Einsamkeit, Wut, Abscheu und Gleichgültigkeit ». Das Manifest des Kollektivs At-Work erscheint auf der Leinwand und ruft eine künstlerische und intellektuelle Guerilla mit situationistischen Untertönen aus : « Arbeit gilt als Experimentierfeld, auf dem die Konflikte zwischen privaten Utopien, kollektiven Notwendigkeiten und wirtschaftlichen Realitäten ausgetragen werden ». Im Bild sind oft lustige kindische Scherze zu sehen, wo Männer und Frauen in ihrer Arbeitsumgebung mit einer Zweckentfremdung der Produktionsmittel Spass daran haben, verspielte Situationen entstehen zu lassen. Auch Anekdoten werden erzählt, zum Beispiel die eines Transporteurs von Kunstwerken für Museen, der berühmte Gemälde am Rande der Autobahn oder in den Klos der Tankstellen ausstellte, um sie zu fotografieren... Getaktet von Slogans, die zur Aktion aufrufen, ist *Data* ein entscheidender Film im Werk Gagnons: Das in ihn gepackte aufrührerische Gedanken gut bringt sowohl seine künstlerische Vorgehensweise als auch seine tiefen Überzeugungen auf den Punkt.

“We use the strength of resilience provoked by six emotional states: boredom, sadness, solitude, anger, disgust and indifference.” The manifesto of the At-Work collective appears onscreen, proclaiming artistic and intellectual guerrilla tactics with Situationist aspects: “Work is considered as an experimental field in which conflictual relationships between private utopias, collective necessities and economic realities are at play.” The images show school kid farces, often funny, in which men and women enjoy themselves in their workspaces, by misdirecting means of production in order to create fun situations. Anecdotes are also told, like that of a transporter of works of art for a museum, who exhibited famous paintings at the side of the motorway or in the toilets of a service station, in order to take photos of them... Divided into chapters by the appearance of slogans inciting action, *Data* is a pivotal film within Gagnon's work: the insurrectionary thinking that haunts him summarises his artistic approach and his personal belief.

CONTACT

Dominic Gagnon
Film900
+1 5145736627
dg900@hotmail.com

LUCIANO BARISONE



DOMINIC GAGNON

DU MOTEUR À EXPLOSION

CANADA | 2000 | 41' | NO DIALOGUE

Des courses automobiles, des avions et des aéroports, des hommes et des femmes en attente, un aigle au vol, un bison dans le brouillard. De la musique soutenue et du silence. Un montage analogique, sans mots, orchestre l'ensemble. La rencontre entre sonorités électroniques et images figées dans le vide crée un rythme anxiogène et hypnotique. Devant ce monde suspendu, on capte toute la nécessité de la distance qui caractérise le cinéma de Gagnon ; et aussi notre regard. On voudrait faire partie de cette réalité, qu'on observe et juge de loin. On voudrait la changer. Mais l'« homo faber » n'est plus qu'une expression du passé. Maintenant la machine dirige l'humanité et impose la vitesse et l'inquiétude. Dans la libre association des images, le langage du corps dit plus que la parole. Les regards vers un hors-champ invisible, les champs sans contre-champs, disent bien que nous sommes perdus, encerclés par des besoins qui nous dépassent, par les lois du marché, par l'idéologie du contrôle, par la suprématie des machines dans le rapport temps-travail-profit. Il n'y a pas de douleur. Juste une anesthésie de l'esprit.

Autorennen, Flugzeuge und Flughäfen, wartende Männer und Frauen, ein fliegender Adler, ein Bison im Nebel. Betont kräftige Musik und Stille. Ein analoger, wortloser Schnitt schafft die Struktur. Aus der Begegnung von elektronischen Klängen und in der Leere erstarrten Bildern entsteht ein beängstigender, hypnotischer Rhythmus. Vor dieser wie schwebenden Welt wird die Notwendigkeit des Abstands deutlich, der für Gagnons Kino bezeichnend ist. Man möchte Teil dieser Realität sein, die man aus der Ferne beobachtet und beurteilt. Man würde sie gerne ändern. Aber der 'Homo faber' gehört der Vergangenheit an. Nun lenkt die Maschine die Menschheit und erlegt Geschwindigkeit und Beunruhigung auf. In der freien Verbindung der Bilder sagt die Körpersprache mehr als jedes Wort. Blicke in ein unsichtbares Abseits, Schuss ohne Gegenschuss – alles Hinweist darauf, dass wir verloren, von Bedürfnissen umzingelt sind, die uns überfordern, von den Gesetzen des Marktes, der Ideologie der Kontrolle, der Herrschaft der Maschinen in der Abhängigkeitskette Zeit-Arbeit-Profit. Es gibt keinen Schmerz. Nur eine Betäubung des Geistes.

Car races, planes and airports, men and women waiting, an eagle in flight, a bison in the fog. Sustained music and silence. Analogical editing, without words, orchestrates it all. The encounter between electronic sonorities and images frozen in a vacuum creates an anxiety-inducing and hypnotic rhythm. Facing this suspended world, we take in fully the necessity of the distance that characterises Gagnon's films; and also our case. We would like to be part of this reality which we observe and judge from afar. We would like to change it. But "homo faber" is now merely an expression of past. The machine is now directing humanity, dictating speed and concern. In the free association of images, the body language says more than the words. The gazes towards an invisible out-of-shot, the shot without reverse shot, says that we are lost, encircled by needs that escape us, by the laws of the market, by the ideology of control, by the supremacy of machines in the time-work-profit ratio. There is no pain. Just an anaesthesia of the spirit.

SOUND

Dominic Gagnon

EDITING

Dominic Gagnon

PRODUCTION

Dominic Gagnon (Film900)

CONTACT

Dominic Gagnon
Film900
+1 5145736627
dg900@hotmail.com

DOMINIC GAGNON

HIGH SPEED

CANADA | 2007 | 47' | FRENCH

**SOUND**

Dominic Gagnon

EDITING

Dominic Gagnon

PRODUCTION

Dominic Gagnon (Film900)

Sur un écran coupé en quatre passent des images (routes enneigées, couloirs vides, objets, programmes télé, intérieurs de maisons ou de chambres d'hôtel...), tandis qu'en off une voix remplit ces espaces de fantasmes, d'un mix de culture encyclopédique et d'intelligence visionnaire, d'anecdotes, de réflexions lucides, d'obsessions paranoïaques, de légendes métropolitaines, de souvenirs de cinéma... Soudain l'homme apparaît, en plan moyen, casquette de baseball et fausses lunettes qui cachent ses yeux. Il habite la rue, il vit de la charité, il a peur du futur. Il parle de nature et de technologie, de *Star Trek*, de la Bible, des extraterrestres, de l'intelligence artificielle, d'une humanité contrôlée par des pouvoirs supérieurs. Si ses discours suivent la logique des théories du complot, la vérité de sa solitude se manifeste dans un fragment: « Tout ce qu'il te faut dans la vie est un toit, des vêtements, trois repas par jour et... de l'amour ». Gagnon réalise ici le portrait « d'un esprit pur, (...) libéré de la force de gravité terrestre et des contraintes de temps (...) » (DG).

Während auf einer vierteteilten Leinwand Sichtbarkeiten vorbeiziehen (schneebedeckte Strassen, leere Gänge, Fernsehprogramme, Innenbereiche von Häusern oder Hotelzimmer...), füllt im Off eine Stimme diese zur Fantasterei anregenden Räume mit einer Mischung aus enzyklopädischem Wissen und visionärer Intelligenz, urbanen Legenden, Kinoerinnerungen... Plötzlich erscheint der Mann in Halbtotalen, er trägt eine Baseballkappe und eine falsche Brille, die seine Augen versteckt. Er wohnt auf der Strasse, lebt von der Barmherzigkeit anderer, hat Angst vor der Zukunft. Er spricht von Natur, *Star Trek*, der Bibel, Ausserirdischen, künstlicher Intelligenz, einer von höheren Mächten kontrollierten Menschheit. Seine Reden folgen der Logik der Verschwörungstheorien, die Wahrheit seiner Einsamkeit wird in einem Fragment deutlich: « Alles, was man zum Leben braucht, ist ein Dach überm Kopf, Kleidung, drei Mahlzeiten pro Tag und... Liebe ». Gagnon zeichnet das Porträt einen « reinen Geistes, (...) befreit vom Klammergriff der Erdanziehungskraft und der Zeitnot (...) » (DG).

Images (snow-covered roads, empty corridors, objects, TV programmes, interiors of houses or hotel rooms, etc.) are shown on a screen split into four, while a voice-over fills these spaces with fantasies, with a mix of encyclopaedic culture and visionary intelligence, made of anecdotes, lucid reflections, paranoid obsessions, urban legends, memories of films... Suddenly, the man appears, in medium shot, baseball cap and fake glasses hiding his eyes. He lives in the street, he lives on charity, and he is afraid of the future. He talks about nature and technology, about *Star Trek*, the Bible, extra-terrestrials, artificial intelligence, humanity controlled by higher powers. Although his discourse follows the logic of conspiracy theories, the truth of his solitude emerges in a fragment: "All you need in life is a roof, clothes, three meals a day... and love." Here, Gagnon draws the portrait of "a pure spirit, [...] freed from the force of terrestrial gravity and the constraints of time [...]" (DG).

CONTACT

Dominic Gagnon
Film900
+1 5145736627
dg900@hotmail.com

LUCIANO BARISONE



DOMINIC GAGNON

HOAX_CANULAR

CANADA | 2013 | 91' | ENGLISH

Voici un film construit sur des mensonges, dont le plus gros est la supposée fin du monde du 21 décembre 2012. Vaincre la peur en semant la panique : c'est ce que font les ados avec leurs webcams dans *Hoax_Canular*, en lançant des rumeurs d'apocalypse. Le quatrième volet du travail de Dominic Gagnon, basé sur des vidéos amateurs en ligne, constitue une réflexion profonde sur la façon dont les jeunes s'approprient l'angoisse alimentée par les médias. Alors que l'on voit dans ses films précédents le fruit d'un minutieux travail de recherche sur une longue période, les images de *Hoax_Canular* proviennent essentiellement de 70 heures de vidéos enregistrées simultanément lors d'une seule nuit – celle précédant «la grande apocalypse». Nous nous trouvons face à une palette extrêmement large de réactions et ne savons jamais où finit la parodie et où commence la sincérité, mais avec une approche magistrale en «cinéma Web direct», le film parvient indéniablement à brosser un saisissant portrait possible de la génération des enfants de l'ère numérique.

Ein Film, der auf Lügen basiert und davon ausgeht, dass die Lüge vom Ende der Welt am 21. Dezember 2012 die grösste unter ihnen ist. Die Angst besiegen durch die Verbreitung von Schrecken, genau das tun die Teenager in *Hoax_Canular* mit ihren Webcams, indem sie Gerüchte vom Ende der Welt in Umlauf bringen. Das vierte Kapitel von Dominic Gagnons Arbeit mit Amateurvideos aus dem Internet ist eine tiefgreifende Reflexion darüber, wie junge Menschen mit der von den Medien geschürten Angst umgehen. Seine vorherigen Filme sind das Ergebnis gründlicher Forschungsarbeiten über einen längeren Zeitraum. Das Material für *Hoax_Canular* stammt im Gegenteil hauptsächlich aus 70 Stunden Videos, die in einer Nacht parallel aufgenommen wurden, der Nacht vor der «grossen Apokalypse». Wir werden mit einer extrem grossen Reaktionsspanne konfrontiert und wissen nie, wo die Parodie aufhört und die Ernsthaftigkeit beginnt. Doch dem Film gelingt es mit einem meisterhaften «Web Direct Cinema»-Ansatz unleugbar, ein lebhaftes, denkbare Porträt der Generation der «Digital Natives» zu zeichnen.

A film built on lies, assuming the end of the world on 21 December 2012 as the greatest of them. Conquering fear by manufacturing scares: that's what the teens in *Hoax_Canular* do with their webcams, unleashing rumours of the end of the world. The fourth chapter of Dominic Gagnon's work with amateur online videos is a profound reflection on how young people are appropriating the angst being stoked by the media. While in his previous films we see the result of meticulous research over time, the material of *Hoax_Canular* comes mostly from 70 hours of videos recorded simultaneously on a single night – the night before “the great apocalypse”. We are exposed to an extremely wide range of reactions and we never know where parody ends and sincerity begins, but the film undeniably achieves a vibrant possible portrait of the digital natives' generation, with a masterful “web direct cinema” approach.

SOUND

Dominic Gagnon

EDITING

Dominic Gagnon

PRODUCTION

Dominic Gagnon (Film900)

CONTACT

Dominic Gagnon
Film900
+1 5145736627
dg900@hotmail.com

DOMINIC GAGNON

ISO

CANADA | 2002 | 75' | FRENCH

SOUND

Dominic Gagnon

EDITING

Dominic Gagnon

PRODUCTION

Dominic Gagnon (Film900)

D'un côté il y a Murdochville, fondée en Gaspésie en 1950 à la suite de la découverte d'un important gisement de cuivre. En 1970, elle comptait plus de 5000 habitants. Aujourd'hui, après la fermeture de la mine, y vivent moins de 1000 personnes. De l'autre côté, il y a l'ISO, qui «réunit des experts mettant en commun leurs connaissances, pour élaborer des Normes Internationales (...) pertinentes pour le marché, soutenant l'innovation et apportant des solutions aux enjeux mondiaux»*. D'un côté, les besoins des gens face au chômage et à la perte d'identité, de l'autre, une institution qui prône l'efficacité performante menant au profit. Entre les deux, la vie quotidienne de la communauté, le changement climatique, l'exploitation de l'énergie éolienne, des projets de développement touristique, des folles utopies d'un parc tropical et... un subtil jeu de fiction. Animé par les incursions de la bande à Gagnon, hésitant entre matériel et immatériel, le film mélange ainsi la nostalgie des plus vieux, l'insouciance des jeunes, la froideur des technocrates et l'éternel opportunisme de la politique.

Auf der einen Seite ist Murdochville, das 1950 nach der Entdeckung einer bedeutenden Kupferlagerstätte in Gaspésie gegründet wurde. 1970 hatte die Stadt 5000 Einwohner. Heute, nach Schließung des Bergwerks, leben weniger als 1000 Menschen hier. Auf der anderen Seite ist die ISO, die «Experten vereint, die mit ihrem gesammelten Wissen internationale, für den Markt relevante Normen erarbeiten (...), die die Innovation unterstützen und Lösungen für die grossen weltweiten Herausforderungen unserer Zeit bieten».* Auf der einen Seite Menschen, die mit Arbeitslosigkeit und Identitätsverlust konfrontiert sind, auf der andere eine Einrichtung, die die leistungsstarke Effizienz preist, die zum Profit führt. Dazwischen der Alltag der Gemeinde, der Klimawandel, die Nutzung der Windkraft, Projekte zur Entwicklung des Tourismus, utopische Pläne für einen tropischen Park und... ein subtiles Spiel mit der Fiktion. Der zwischen Materiell und Immateriell schwankende, vom Eindringen der Gagnon-Clique belebte Film, lässt die Nostalgie der Älteren, die Sorglosigkeit der jungen Leute, die Kälte der Technokraten und den ewigen Opportunismus der Politik aufeinandertreffen.

On the one hand, there is Murdochville, founded in Gaspésie in 1950 following the discovery of a large copper deposit. In 1970, it had over 5,000 inhabitants. Today, since the mine closed, fewer than 1,000 people live there. On the other hand, there is the ISO, which “brings together experts to share knowledge and develop [...] market-relevant International Standards that support innovation and provide solutions to global challenges.”* On the one hand, the needs of people facing unemployment and a loss of identity; on the other, an institution which advocates the efficiency and performance that lead to profit. In between, we find the daily life of the community, climate change, the harnessing of wind energy, tourism development projects, the wild utopias of a tropical park and... a subtle fictional game. Enlivened by the incursions of Gagnon's crew, hesitating between material and immaterial, the film thus blends the nostalgia of the elders, the carefree attitude of the young, the coldness of the technocrats and the eternal opportunism of politics.

* www.iso.org

CONTACT

Dominic Gagnon
Film900
+1 5145736627
dg900@hotmail.com

LUCIANO BARISONE





DOMINIC GAGNON

OF THE NORTH

CANADA | 2015 | 74' | NO DIALOGUE

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 500 heures de films postés sur YouTube par des centaines de cinéastes amateurs vivants dans différentes contrées nordiques, 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 les langues inuites, 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 500 Stunden Filmmaterial, das hunderte in nördlichen Regionen lebenden Amateurfilmer auf YouTube gepostet haben, schafft Gagnon ein antiexotisches, 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 Inuitsprachen, ähnlich wie 'musique concrète' untermalt wird, und allen Klischees über dieses Volk, das noch zu oft an den Rand der modernen Welt verbannt wird, den Boden entzieht.

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 500 hours of films posted on YouTube by hundreds of amateur filmmakers living in northern regions together into a coherent form, Gagnon creates an antiexotic and rhythmic Vertovian "Kino-Eye", including hunting scenes, drinking sprees, oil rigs, jam sessions, exhibitionism, snow- mobile races... without forgetting the polar bears. A whole form of trashy and unbridled acculturation is revealed in this visual and audio potlatch – through Inuit languages, a sort of 'musique concrète' irrigating the sound score – which takes apart the existing clichés about this people, too often confined to the borders of the contemporary world.

SOUND
Dominic Gagnon

EDITING
Dominic Gagnon

PRODUCTION
Dominic Gagnon (Film900)

EMMANUEL CHICON

CONTACT
Dominic Gagnon
Film900
+1 5145736627
dg900@hotmail.com

DOMINIC GAGNON

PIECES AND LOVE ALL TO HELL

CANADA | 2011 | 61' | ENGLISH

**SOUND**

Dominic Gagnon

EDITING

Dominic Gagnon

PRODUCTION

Dominic Gagnon (Film900)

Un homme apparaît à l'écran, annonçant la fin du patriarcat et l'avènement du matriarcat, aux Etats-Unis. Tout de suite après défilent les femmes. Elles sont en détresse. Elles ont peur. Elles évoquent des images terribles du futur. Comme les hommes de *Rip in Pieces America*, elles sont hantées par des fantasmes paranoïaques et passent rapidement d'un calme souriant à l'hystérie visionnaire. Certaines accumulent des armes et des provisions, d'autres se déguisent en zombie, se rasent le crâne et plongent dans la dépression, créent des jardins potagers à l'intérieur de la maison portés par un rêve d'autarcie ou planifient méthodiquement une stratégie d'autodéfense et de survivance... Toutes sont pleines de rage, montrent farouchement leurs fusils, s'entraînent dans les bois, invitent à l'insurrection. Le rythme des discours à la caméra est pressant. Parfois les situations révèlent des aspects tragi-comiques... Avec le deuxième volet d'une série consacrée aux Etats-Unis inconnus, Gagnon réalise un portrait des démons qui agitent les masses anonymes américaines, entre provocation et solidarité humaine.

Ein Mann erscheint auf der Leinwand und kündigt das Ende des Patriarchats und den Beginn des Matriarchats in den USA an. Unmittelbar erscheint eine Frau nach der anderen. Sie sind in Not. Sie haben Angst. Sie beschreiben schreckliche Zukunftsbilder. Wie die Männer in *Rip in Pieces America* sind sie von paranoiden Phantasmen besessen und wechseln in Sekundenschnelle von lächelnder Ruhe zu visionärer Hysterie. Einige legen Waffen- und Nahrungslager an, wieder andere verkleiden sich als Zombie, rasieren sich den Kopf, fallen in eine Depression, legen, angetrieben von einem Traum des autarken Lebens, im Inneren des Hauses Gemüseärten an oder planen methodisch eine Selbstverteidigungs- und Überlebensstrategie... Alle sind sie voller Wut, zeigen wild entschlossen ihre Gewehre, trainieren im Wald, fordern zum Aufstand auf. Der Rhythmus der an die Kamera gerichteten Worte ist drängend. Einige Situationen haben tragikomische Züge... Mit dem zweiten Teil einer den unbekanntem USA gewidmeten Serie – halb Provokation, halb zwischenmenschliche Solidarität – fördert Gagnon ein Porträt der Dämonen zu Tage, die für Aufruhr in den anonymen Massen des Landes sorgen.

A man appears onscreen, announcing the end of the patriarchy and the coming of the matriarchy in the United States. Immediately afterwards comes a parade of women. They are in distress. They are afraid. They evoke terrible images of the future. Like the men of *RIP in Pieces America*, they are haunted by paranoid fantasies and move quickly from smiling calm to visionary hysteria. Some of them are accumulating arms and provisions, another disguises herself as a zombie, another shaves her head and plunges into a depression, another creates vegetable gardens inside the house, carried along by a dream of self-sufficiency, while another methodically plans a self-defence and survival strategy... All are full of rage, fiercely showing their rifles, training in the woods and calling for an uprising. The rhythm of speech on camera is urgent. Sometimes the situations reveal tragi-comic aspects... With the second part of a series devoted to an invisible United States, Gagnon draws a portrait of the demons that perturb the anonymous American masses, somewhere between provocation and human solidarity.

CONTACT

Dominic Gagnon
Film900
+1 5145736627
dg900@hotmail.com

LUCIANO BARISONE



DOMINIC GAGNON

RIP IN PIECES AMERICA

CANADA | 2009 | 61' | ENGLISH

Un nouvel ordre mondial, les systèmes de contrôle, les marchés financiers, l'effondrement de l'économie, la survivance, la haine de la politique, la Bible et la Constitution, le fondamentalisme chrétien, des instructions pour l'insurrection, des chansons de révolte... A travers des images floues, des hommes en colère, masqués ou déguisés parlent à la caméra: ils se méfient de leur gouvernement, ils sont armés, ils délirent. Internaute acharné, Dominic Gagnon remarque que ces clips anonymes postés sur YouTube peuvent être considérés comme inappropriés par n'importe qui et par conséquent effacés. Il commence à s'y intéresser, à les télécharger, à les sauver au nom d'une archéologie du web, à les organiser dans un discours organique qui s'appuie sur les nombreuses analogies qui les rassemblent. Le résultat est un portrait bouleversant et inconnu des Etats-Unis, une ballade subversive et sauvage qui mixe vieux préjugés et nouvelles rages, peurs refoulées et fantasmes paranoïaques, drôleries loufoques et lucides examens du futur. Vers la fin quelqu'un chante: «Adieu l'amour, adieu le bonheur... bienvenue la solitude...».

Eine neue Weltordnung, Kontrollsysteme, Finanzmärkte, der Zusammenbruch der Wirtschaft, Relikte der Vergangenheit, der Hass auf die Politik, die Bibel und die Verfassung, der christliche Fundamentalismus, Anweisungen für den Aufstand, Lieder der Revolte... In unscharfen Bildern wenden sich zornige, maskierte oder verkleidete Männer an die Kamera: Sie misstrauen ihrer Regierung, sind bewaffnet und fantasieren. Der versessene Internetnutzer Dominic Gagnon bemerkt, dass diese anonymen, auf YouTube geposteten Videos von so gut wie jedem als anstößig betrachtet und deshalb auch gelöscht werden können. Sein Interesse ist geweckt, er beginnt, sie herunterzuladen, im Namen einer Web-Archäologie zu sichern und in einem organischen Diskurs zu organisieren, der sich auf die zahlreichen Analogien stützt, die sie vereinen. Das Ergebnis ist ein bestürzendes, ungeahntes Porträt der USA, ein subversives, wildes Herumschlendern, das alte Vorurteile und neue Wut, verdrängte Ängste und paranoide Wahnvorstellungen, schräge Komik und klarsichtige Prüfungen der Zukunft nebeneinanderstellt. Zum Ende hin singt jemand: «Adieu Liebe, Adieu Glück... willkommen Einsamkeit...».

A new world order, control systems, the financial markets, the collapse of the economy, survival, hatred of politics, the Bible and the Constitution, Christian fundamentalism, instructions for insurrection, rebel songs... Through blurred images, masked or disguised, angry men talk to the camera: they distrust their government, they are armed and they rant. A relentless web user, Dominic Gagnon is aware that these anonymous clips posted on YouTube could be considered inappropriate by anyone and consequently deleted. He starts taking an interest in them, downloading them, saving them in the name of an archaeology of the web, organising them in an organic discourse that relies on the numerous analogies that bring them together. The result is an overwhelming and unknown portrait of the United States, a subversive and wild walk that mixes old prejudices and new angers, suppressed fears and paranoid fantasies, wacky funny stories and lucid assessments of the future. Towards the end, someone sings: "Goodbye love, goodbye happiness... hello loneliness..."

SOUND
Dominic Gagnon

EDITING
Dominic Gagnon

PRODUCTION
Dominic Gagnon (Film900)

CONTACT
Dominic Gagnon
Film900
+1 5145736627
dg900@hotmail.com

LUCIANO BARISONE

DOMINIC GAGNON

SOCIETY'S SPACE

CANADA | 2012 | 60' | FRENCH

SOUND

Dominic Gagnon

EDITING

Dominic Gagnon

PRODUCTION

Dominic Gagnon (Film900)

«Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de spectacles. Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation». Au début il y avait *La Société du spectacle*, livre et film. Gagnon en actualise le discours en juxtaposant la voix de Guy Debord à des images contemporaines, issues du web. L'aliénation sociale à l'ère du marché global prend forme à l'écran. Des mains fabriquent des circuits électroniques, des écrans transmettent des images de synthèse, des jeux télévisés célèbrent l'humiliation des candidats, des films d'archive montrent des révoltes populaires et des répressions policières... C'est presque impossible de suivre à la fois la voix de Debord et le flux de visibilité qui passent à l'écran. Le résultat de cette dystopie est une sorte de strabisme où la sagesse de la pensée est tout le temps détournée à la faveur de la folie du spectacle. Film expérimental, exercice de style, test pour mesurer notre résistance au système de représentation, *Society's Space* nous laisse épuisés face à notre impuissance.

«Das ganze Leben der Gesellschaften, in welchen die modernen Produktionsbedingungen herrschen, kündigt sich als gigantische Ansammlung von Spektakel an. Alles, was zuvor direkt erlebt wurde, hat sich in eine Darstellung zurückgezogen». Am Anfang war *Die Gesellschaft des Spektakels*, Buch und Film. Gagnon aktualisiert den Diskurs, indem er die Stimme Guy Debords neben Bilder von heute, die aus dem Web stammen, stellt. Die soziale Entfremdung des Zeitalters des globalen Marktes nimmt auf der Leinwand Gestalt an. Hände stellen elektronische Schaltkreise her, Monitore übertragen synthetische Bilder, die Spielsendungen im Fernsehen zelebrieren die Erniedrigung der Kandidaten, Archivfilme zeigen Volksaufstände und polizeiliche Repression. Es ist fast unmöglich, zugleich der Stimme Debords und dem Fluss der Sichtbarkeiten zu folgen, die über die Leinwand ziehen. Das Ergebnis dieser Dystopie ist eine Form von Schielen, bei der die Weisheit des Gedankens ohne Unterlass zugunsten des Wahnsinns des Spektakels unterschlagen wird. Experimentalfilm, Stilübung, Test zur Messung unserer Widerstandsfähigkeit gegenüber dem Darstellungssystem – *Society's Space* lässt uns angesichts unserer Machtlosigkeit erschöpft zurück.

“The whole life of these societies in which modern conditions of production prevail presents itself as an immense accumulation of 'spectacles'. All that was directly lived has become mere representation.” It all began with *The Society of the Spectacle*, the book and the film. Gagnon updates the discourse, juxtaposing Guy Debord's voice onto contemporary images taken from the internet. Social alienation in the global market era takes shape on screen. Hands build electronic circuits, screens transmit computer-generated images, televised games celebrate the humiliation of contestants, and archive films show popular revolts and police repression... It's almost impossible to follow simultaneously Debord's voice and the flow of visibilities that pass onscreen. The result of this dystopia is a sort of strabismus in which the wisdom of thought is forever misdirected in favour of the madness of the spectacle. An experimental film, an exercise in style, a test to measure our resistance to the system of representation, *Society's Space* leaves us exhausted in the face of our impotence.



DOMINIC GAGNON

BELUGA CRASH BLUES

CANADA | 1997 | 19' | NO DIALOGUE

**SOUND**

Dominic Gagnon

EDITING

Dominic Gagnon

PRODUCTION

Dominic Gagnon (Film900)

Des hommes, vus de loin, animés par la dynamique du travail. La machine n'est plus une extension des corps, de leur force. L'homme est désormais animé par la machine. L'aliénation de l'humanité est accomplie. «Je ne veux pas avoir d'interactions avec mes sujets. Je ne suis pas à l'aise d'aller voir le monde, de leur demander de participer à un projet de film. J'aime bien l'appellation de 'collaborateur objectif'.» (DG).

Männer, aus der Ferne gesehen, in der Dynamik der Arbeit. Die Maschine ist nicht mehr die Erweiterung ihrer Körper, ihrer Kraft. Jetzt wird der Mensch von der Maschine angetrieben. Die Verfremdung des Menschen ist abgeschlossen. «Ich möchte keine Interaktion mit meinen Subjekten. Ich fühle mich nicht wohl dabei, auf die Leute zuzugehen und sie zu bitten, bei einem Filmprojekt mitzumachen. Mir gefällt die Bezeichnung 'Objektiv-Mitarbeiter'.» (DG).

Men, seen from afar, driven by the dynamics of work. The machine is no longer an extension of the bodies, of their strength. Man is now driven by the machine. The alienation of humanity is accomplished. "I don't want to interact with my subjects. I'm not at ease with going to see people, asking them to take part in a film project. I quite like the 'objective collaborator' designation." (DG).

LUCIANO BARISONE

DOMINIC GAGNON

BLOCKBUSTER HISTORY

CANADA | 2005 | 22' | FRENCH

**SOUND**

Dominic Gagnon

EDITING

Dominic Gagnon

PRODUCTION

Dominic Gagnon (Film900)

Avec l'écran coupé en quatre, des clips de films et des entretiens avec des personnes ordinaires, le film évoque l'histoire médiatique d'Aurore Gagnon, tragique héroïne d'un film culte québécois. «J'avais une grosse boîte de clips pornographiques, achetés dans un sous-sol d'église, et une autre qu'une tante m'avait donnée. Aurore se trouve être ma grande cousine. Je me suis dit: 'Je vais lui rendre justice'». (DG)

Mit einem viergeteilten Bild, Filmclips und Gespräche mit gewöhnlichen Menschen ruft der Film die durch die Medien gegangene Geschichte Aurore Gagnons, die tragische Heldin eines Quebecer Kultfilms, in Erinnerung. «Ich hatte eine grosse Kiste voller Pornos, die ich im Keller einer Kirche gekauft hatte, und eine andere, die mir eine Tante gegeben hatte. Aurore ist meine Grosscousine. Ich sagte mir: 'Ich werde ihr Gerechtigkeit widerfahren lassen'.»(DG)

With the screen split into four, clips of films and interviews with ordinary people, the film evokes the media story of Aurore Gagnon, the tragic heroine of a cult Quebec film. "I had a huge box of pornographic clips, bought in a church basement, and another that an aunt had given me. Aurore turned out to be my older cousin. I said to myself: 'I'm going to do her justice.'" (DG)

CONTACT

Dominic Gagnon
Film900
+1 5145736627
dg900@hotmail.com

LUCIANO BARISONE**CONTACT**

Dominic Gagnon
Film900
+1 5145736627
dg900@hotmail.com

DOMINIC GAGNON

DU ROUGE À LÈVRES

CANADA | 2013 | 1' | FRENCH



SOUND
Dominic Gagnon

EDITING
Dominic Gagnon

PRODUCTION
Dominic Gagnon (Film900)

La fille du cinéaste regarde son image sur l'écran d'un ordinateur, et l'utilise comme un miroir. Elle est étonnée de voir la couleur de ses lèvres... Un fulgurant indice du rapport à l'image par la future génération, fascinée par le «selfie», comme affirmation globalisée de sa propre présence au monde. Un court intime qui synthétise la poésie et le dispositif filmique du cinéaste.

Die Tochter des Filmemachers blickt auf einem Computerbildschirm auf ihr Bild und benutzt es wie einen Spiegel. Die Farbe ihrer Lippen erstaunt sie... Ein flüchtiger Hinweis auf das Verhältnis, das die zukünftige Generation mit ihrer Vorliebe für Selfies als globalisierter Bestätigung ihres Daseins zum Bild unterhält. Ein intimer Kurzfilm, der die Poesie und das filmische Arsenal des Filmemachers auf den Punkt bringt.

The filmmaker's daughter looks at herself on a computer screen, using it like a mirror. She is surprised to see the colour of her lips... A searing indication of the future generation's relationship with image, fascinated by selfies, the globalised affirmation of its own presence in the world. An intimate short film that summarises the filmmaker's poetics and cinematic system.

LUCIANO BARISONE

CONTACT
Dominic Gagnon
Film900
+1 5145736627
dg900@hotmail.com

DOMINIC GAGNON

PARAPLUIE BOMB CITY

CANADA | 1996 | 12' | NO DIALOGUE



SOUND
Dominic Gagnon

EDITING
Dominic Gagnon

PRODUCTION
Dominic Gagnon (Film900)

Une grande ville, des gens âgés en balade, des hommes et des femmes au travail, de petits enfants qui s'amuse dans un parc. Dans son premier film, Gagnon capte l'implacable mouvement d'une vie qui s'écoule. «Au début, je travaillais seulement avec des objectifs très longs, les gens n'avaient pas connaissance que je les filmais. C'est déjà près de ce que je fais maintenant, ça s'apparente à du voyeurisme». (DG)

Eine grosse Stadt, alte Menschen, die spazieren gehen, arbeitende Männer und Frauen, kleine Kinder, die in einem Park spielen. In seinem ersten Film fängt Gagnon die erbarmungslose Bewegung von vergehendem Leben ein. «Anfangs arbeitete ich nur mit sehr langen Objektiven, den Leuten war nicht bewusst, dass ich sie filmte. Das ist bereits nahe an dem, was ich heute mache und ähnelt dem Voyeurismus». (DG)

A large city, old people strolling, men and women at work, small children having fun in a park. In his first film, Gagnon captures the implacable movement of a life that flows along. "In the beginning, I only worked with very long lenses, people weren't aware that I was filming them. It was already close to what I do now, it's similar to voyeurism." (DG)

LUCIANO BARISONE

CONTACT
Dominic Gagnon
Film900
+1 5145736627
dg900@hotmail.com

DOMINIC GAGNON

THE MATRIX

CANADA | 2004 | 4' | NO DIALOGUE

**SOUND**

Dominic Gagnon

EDITING

Dominic Gagnon

PRODUCTION

Dominic Gagnon (Film900)

Un grand magasin d'électronique accueille des vendeurs et des clients. Des caméras sont là pour montrer que les slogans de l'entreprise ne mentent pas. Une manipulation transforme les enregistrements et instaure le doute. «Les gens filmés dans le Sony Center ne savaient pas que j'avais une cassette dans ma caméra de démonstration. Ça me permettait de les filmer sans qu'ils ne s'en rendent compte.» (DG)

In einem grossen Elektronikgeschäft sind Verkäufer und Kunden zugegen. Die vorhandenen Kameras sollen zeigen, dass die Slogans des Unternehmens der Wahrheit entsprechen. Eine Manipulation bewirkt eine Verwandlung der Aufzeichnungen und lässt Zweifel wach werden. «Die im Sony Center gefilmten Leute wussten nicht, dass in meiner Demo-Kamera eine Kassette war. Dadurch konnte ich sie filmen, ohne dass sie es merkten.» (DG)

A large electronics store welcomes vendors and customers. Cameras are there to show that the company's slogans are not lies. A manipulation transforms the recordings and instils doubt. "The people filmed in the Sony Center didn't know that I had a cassette in my demonstration camera. That meant I could film them without them realising." (DG)

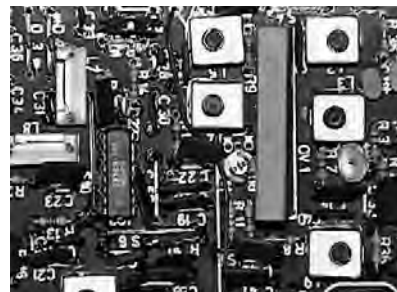
LUCIANO BARISONE**CONTACT**

Dominic Gagnon
Film900
+1 5145736627
dg900@hotmail.com

DOMINIC GAGNON

TOTAL RECALL

CANADA | 2004 | 5' | NO DIALOGUE

**SOUND**

Dominic Gagnon

EDITING

Dominic Gagnon

PRODUCTION

Dominic Gagnon (Film900)

Des composantes détachées de téléviseurs se succèdent et se multiplient à l'écran sur une bande son électronique. Issu d'une installation faite de matériaux trouvés dans la rue, ce film souligne la fin d'une époque, celle de l'analogique et de la passivité, et le début d'une autre, celle de l'informatique et des systèmes interactifs. Comme Hal dans *2001 A Space Odyssey*, la télévision fait ses adieux.

Einzelteile von Fernsehern folgen auf der Leinwand aufeinander und vervielfältigen sich zu den Klängen eines elektronischen Soundtracks. Der aus einer aus Fundstücken von der Strasse bestehenden Installation entstandene Film zeigt das Ende des Zeitalters der Analogtechnik und der Passivität und den Beginn des Zeitalters der Informatik und der interaktiven Systeme. Wie Hal in *2001 A Space Odyssey* verabschiedet sich das Fernsehen.

Television spare parts follow each other and grow in number on an electronic soundtrack. From an installation made of materials found in the street, this film emphasises the end of an era, that of analogue and passivity, and the beginning of another, that of IT and interactive systems. Like Hal in *2001 A Space Odyssey*, television bids farewell.

LUCIANO BARISONE**CONTACT**

Dominic Gagnon
Film900
+1 5145736627
dg900@hotmail.com



SEÑOR BANISTA

ATELIER AUDRIUS STONYS

LEÇON DE CINÉMA INÉDITE: À TRAVERS SES TRADITIONNELS ATELIERS, VISIONS DU RÉEL PERMET DE RENCONTRER DES CINÉASTES RENOMMÉS ET DE DÉCOUVRIR UNE SÉLECTION DE LEURS ŒUVRES.

EN PARTENARIAT AVEC LE LITHUANIAN FILM CENTER.

EINE NEUE FILMLEHRSTUNDE: MIT SEINEN TRADITIONELLEN 'ATELIERS' MACHT ES VISIONS DU RÉEL MÖGLICH, EINEN BEKANNTEN FILMEMACHER UND EINE AUSWAHL SEINER WERKE ZU ENTDECKEN.

IN ZUSAMMENARBEIT MIT DEM LITHUANIAN FILM CENTER.

AN EXCLUSIVE LESSON IN CINEMA: THROUGH THE TRADITIONAL 'ATELIERS', THE PUBLIC GETS TO MEET RENOWN FILMMAKERS AND TO SEE A SELECTION OF THEIR FILMS.

IN PARTNERSHIP WITH THE LITHUANIAN FILM CENTER.

AUDRIUS STONYS

UNE BIOGRAPHIE | EINE BIOGRAPHIE | A BIOGRAPHY



FILMOGRAPHY

- 2014 Gates of the Lamb (mlf)
- 2013 Cenotaph
- 2011 Ramin (mlf)
- 2010 I Walked Through Fire, You Were With Me (mlf)
- 2008 Four Steps (mlf)
- 2007 The Bell (mlf)
- 2006 Uku Ukai (sf)
- 2004 Countdown (mlf)
- 2002 The Last Car (sf)
- 2001 Alone (sf)
- 2000 Flight Over Lithuania or 510 Seconds of Silence (sf)
- 1999 Fedia. Three Minutes After the Big Bang (sf)
- 1998 Harbour (sf)
- 1996 Flying Over Blue Field (sf)
- 1995 Antigravitation (sf)
- 1993 Apostle of Ruins (sf)
- 1992 Earth of the Blind (sf)
- 1990 Baltic Way (sf)
- 1989 Open the Door to Him Who Comes (sf)

Né en 1966, Audrius Stonys a étudié le cinéma à l'Académie de Musique et de Théâtre de Vilnius, sous la direction de Henrikas Šablevičius, inventeur du documentaire poétique lituanien dans les années 1960, dont il est sans doute le plus important héritier. La European Film Academy lui remet le prestigieux prix «Felix» – distinguant chaque année le meilleur documentaire – pour son véritable premier film, *Earth of the Blind* (1992). Également tournés en pellicule, ses œuvres suivantes, telles que *Flying Over the Blue Field* (1996) ou *Alone* (2001), explorent les thèmes métaphysiques qui lui sont familiers : attention portée aux microcosmes, à la solitude des êtres, au passage du temps, à l'invisible, à la mémoire et à l'inéluctable de la disparition, motifs centraux de *Countdown* (2004), *Uku Ukai* (2006), *The Bell* (2007) ou encore *I Walked Through Fire* (2009). Son esthétique, d'abord marquée par un certain ascétisme, le silence et le plan fixe, s'est enrichie avec le passage à la vidéo numérique, par exemple dans *Ramin* (2011) et *Cenotaph* (2013). Audrius Stonys est actuellement en train d'achever son 21^e film.

Audrius Stonys, Jahrgang 1966, studierte bei Henrikas Šablevičius, der in den 1960er-Jahren den litauischen poetischen Dokumentarfilm erfand, an der Musik- und Theaterakademie von Vilnius Film und ist ohne Zweifel sein bedeutendster Nachfolger. Die European Film Academy verlieh ihm für sein eigentliches Erstlingswerk *Earth of the Blind* (1992) den begehrten «Felix», mit dem jedes Jahr der beste Dokumentarfilm ausgezeichnet wird. Seine Folgewerke, darunter *Flying Over the Blue Field* (1996) und *Alone* (2001), handeln von ihm vertrauten metaphysischen Themen: Mikrokosmen, die Einsamkeit des Menschen, das Verstreichen der Zeit, das Unsichtbare, die Erinnerung, die unvermeidliche Vergänglichkeit. Diese Themen spielen auch in *Countdown* (2004), *Uku Ukai* (2006), *The Bell* (2007) und *I Walked Through Fire* (2009) eine zentrale Rolle. Seine anfangs von einer gewissen Askese, Stille und statischen Einstellungen geprägte Ästhetik hat sich mit dem Übergang zum Digitalfilm verändert und wurde wie in *Ramin* (2011) und *Cenotaph* (2013) üppiger. Audrius Stonys beendet derzeit seinen 21. Film.

Born in 1966, Audrius Stonys studied film at the Academy of Music and Theatre of Vilnius, under the direction of Henrikas Šablevičius, the creator of the Lithuanian poetic documentary in the 1960s – to whom he is undoubtedly the most important heir. The European Film Academy awarded him the prestigious “Felix” prize – distinguishing the best documentary each year – for his first film, *Earth of the Blind* (1992). Also shot on celluloid, his following works, such as *Flying Over the Blue Field* (1996) or *Alone* (2001), explored the metaphysical themes with which he is so familiar: attention is paid to microcosms, the solitude of beings, the passage of time, the invisible, the memory and the inevitability of disappearance, which are the central motifs of *Countdown* (2004), *Uku Ukai* (2006), *The Bell* (2007) or *I Walked Through Fire* (2009). His aesthetics, initially marked by a certain asceticism, silence and static shots, became richer with the transition to digital video, for example, in *Ramin* (2011) and *Cenotaph* (2013). Audrius Stonys is currently finishing his 21st film.

DANS LA SOLITUDE D'UN PAYSAGE LITUANIEN

LE CINÉMA D'AUDRIUS STONYS

**«JE CROYAIS QUE L'HORIZON
CONSTITUAIT LA LIMITE DU
MONDE ET QU'UNE JOURNÉE
DE MARCHÉ ÉTAIT SUFFISANTE
POUR L'ATTEINDRE. (...) MAIS
JE DÉCOUVRIS DE NOUVELLES
MERVEILLES À CHAQUE INSTANT
ET MARCHAIS DANS
UN NOUVEAU MONDE EN
M'ÉTONNANT SOUVENT DE CE
QUE JE N'AVAIS PAS TROUVÉ
LA LIMITE DE L'ANCIEN.»**

JOHN CLARE, VOYAGE HORS DES
LIMITES DE L'ESSEX ET AUTRES
TEXTES AUTOBIOGRAPHIQUES

**«SI CE SONT LES GRANDS
PROBLÈMES DU MOMENT
QUI ATTIRENT L'ATTENTION,
JE VAIS ME METTRE À
OBSERVER LES FOURMIS.»**

AUDRIUS STONYS

Le premier plan monté par Audrius Stonys en 1989, montre un enfant, perdu dans quelque rêve éveillé, installé sur un chariot, qui cahote lentement au milieu d'un paysage rural nimbé de brume. Cette figure première de l'enfant – motif récurrent dans l'oeuvre à venir – est une métaphore triple: elle désigne d'abord un peuple qui se prépare à congédier l'ère soviétique pour entrer dans un nouvel âge, celui de l'indépendance politique, rimant, ces années-là, avec le mot jouvence; c'est aussi une réminiscence de Tarkovski (*L'enfance d'Ivan, Andreï Roublev...*) que le cinéaste en devenir tient pour «le plus grand», et qui entre en cinéma au moment précis où le glacis communiste se fissure pour laisser émerger des nuées du matérialisme historique, un pays, une géographie oubliée, une mémoire collective; car, et c'est le troisième sens possible de cette image inaugurale, il y a une terre à filmer, dans sa matérialité, presque invisible jusqu'ici et qu'il faut apprendre à voir avec les yeux étonnés de l'Enfant. Un jeune cinéaste, donc, qui se souviendra un peu plus tard d'une autre image tirée de sa jeunesse: «Je suis assis avec mes amis dans le cinéma d'une petite ville de Lituanie, qui sent le foin et les bonbons soviétiques bon marché. Le plafonnier s'éteint doucement, le projecteur se met à bourdonner, et le public

se retrouve enveloppé d'obscurité et de silence. Je voulais que ces quelques instants durent le plus longtemps possible. Un moment suspendu entre le noir et la lumière, avant que tout n'apparaisse, soudainement.» Comme une porte qui s'ouvre pour accueillir celui qui vient, traduction littérale de *Open The*

années 1960 avec d'autres Lituaniens, en particulier Robertas Verba, – passés par le VGIK moscovite où affluaient à l'époque tous les apprentis cinéastes de l'Union soviétique – d'un courant qui devait passer à la postérité sous le terme de «poésie documentaire». Au sens où, même si elle emprunte beau-

**«IL Y A UNE TERRE À FILMER,
DANS SA MATÉRIALITÉ, PRESQUE
INVISIBLE JUSQU'ICI ET QU'IL
FAUT APPRENDRE À VOIR AVEC
LES YEUX ÉTONNÉS DE L'ENFANT.»**

Door to Him Who Comes, son premier court-métrage. Celui qui vient, c'est cet enfant qui regarde, l'alter-ego d'un cinéaste convaincu qu'on ne filme pas pour informer, mais pour «contempler le miracle appelé «monde». Le cinéma est l'épiphanie instantanée du voyant qui découvre dans les sédiments du réel les signes tangibles de son immanence. Filmer est une expérience spirituelle. C'est aussi ce que pensait Henrikas Šablevičius, qui fut son professeur de cinéma à Vilnius, inventeur à la fin des

coup au «documentarisme poétique» de Vertov («ni succession cohérente d'événements ni fable, le voyage que nous propose *L'Homme à la caméra* est poésie, ce sont des impressions qui nous sont communiquées»[1]) dans son approche du cinéma censée révéler ce qui, sans l'objectif, resterait insu de l'expérience humaine, la poésie documentaire «lituanienne» n'en a pas moins tracé une voie singulière, en réaction contre la production officielle d'obédience soviétique. Comme le souligne



Renata Šukaitytė[2], « les documentaristes tels que Verba ou Šablevičius ont déplacé la problématique de la lutte des classes et de l'exploitation capitaliste vers celle d'une oppression de type colonialiste » (la propagande communiste faisant de la réalité lituanienne

associations visuelles inattendues, en abandonnant le commentaire pour se concentrer sur l'image. Audrius Stonys est l'héritier de cette « tradition cachée » qui, avec la fin de la période communiste, va s'affirmer, et surtout, sortir de sa confidentialité nationale.

« LE CINÉMA EST L'ÉPIPHANIE INSTANTANÉE DU VOYANT QUI DÉCOUVRE DANS LES SÉDIMENTS DU RÉEL LES SIGNES TANGIBLES DE SON IMMANENCE. FILMER EST UNE EXPÉRIENCE SPIRITUELLE. »

une fiction, NDLR) et « pour ceux-ci, la représentation artistique du monde n'est pas considérée comme une trahison de la réalité, de même que la beauté et l'objectivité ne sont pas nécessairement les faces contraires d'une même pièce ». Il s'agit dès lors de se poster aux marges, de s'intéresser au petit peuple des provinces, à la vie quotidienne de « non-héros » rendue à son lyrisme originel en laissant de côté la narration traditionnelle, en créant par le montage des

A partir du début des années 1990, son cinéma va se développer dans deux directions. La première rapproche chronologiquement et stylistiquement *Earth of The Blind* (1992), *Antigravitation* (1995), *Flying Over the Blue Field* (1996) et *Harbour* (1998). Ces quatre court-métrages tournés en pellicule partent tous d'une question très simple qui a trait au regard porté sur le monde sensible : par exemple, est-ce qu'on peut voir

l'ombre de la mort dans l'oeil d'une vache et comment filmer « l'air tendre » que recherche une vieille aveugle pour s'orienter ? Et tandis qu'on essaie d'y répondre, remarquer, à l'arrière plan, un homme qui gravit la cheminée d'une usine, et se dire : à quoi ressemble la réalité vue d'en haut ? Puis poursuivre ce cheminement en quittant le plancher des vaches, si l'on ose dire, et tenter le regard de l'ange dans le cockpit d'un avion, et ce faisant ramener, avec l'oeil embrassant de la caméra, les humains à leur dimension d'atomes fragiles noyés dans une immensité qui a le goût étrange et parfois enivrant de la solitude. Peut-on saisir la fragilité de l'humaine condition, qui a partie liée avec le sentiment d'une inéluctable déchéance, dans les vapeurs d'un sanatorium ? La mélancolie qui, comme chez certains peintres, teinte la première période d'Audrius Stonys, s'enracine souvent dans la captation patiente et l'ascèse des plans fixes, de ce qui compose (hommes, animaux...) un paysage, vu comme une « matière-sensation » ou une « matière à penser », expression empruntée à Corinne Maury (dans son ouvrage *Habiter le monde*, consacré au « poétique » dans le documentaire). La réel stonysien est souvent silencieux – il s'agit d'en finir avec une

époque révolue où les mots ne voulaient rien dire. Mais c'est un silence peuplé de la rumeur du monde, qu'elle prenne la forme d'un grincement, du souffle du vent ou d'une mélodie, c'est un silence plein, notre silence intérieur, le seul à même de nous ré-ouvrir le champ de la perception pour mieux écouter avec les yeux. Audrius Stonys n'aime rien moins que ce geste à la fois contemplatif (l'enregistrement, la prise de vue) et actif (le montage, mise en forme de l'expérience vécue) qui est aussi celui de l'enfant conscient, infatigable machine à s'étonner, à apprendre, à dialoguer avec le monde tel qu'il se présente à lui. Stonys va au bout de ce silence intérieur dans *Alone* (2001), une œuvre réflexive, dans laquelle il questionne cette fois les limites mêmes du dispositif-cinéma à représenter l'immense détresse d'une gosse qu'il accompagne avec son équipe au cours de la visite qu'elle doit rendre à sa mère, en prison. La cruauté du processus de filmage, révélée par l'insertion de séquences de making-off déstabilisantes, ne trompe pas sur l'intention du cinéaste, mettant en scène la souffrance nue qu'il a choisie de montrer, jusqu'à ce contrechamp surréel d'un arbre « fleuri » d'oiseaux blancs, une image de conte de fée qu'il offre à son



ANTIGRAVITATION

personnage sur l'air de *O Solitude My Sweetest Choice* de Henry Purcell, à la fin de leur voyage commun.

A partir de ce film-pivot, Audrius Stonys entame une deuxième période centrée, elle, sur la question de la mémoire et du passage du temps. *Countdown* (2004) et *The Bell* (2007) constituent deux variations autour du thème de la disparition : celle d'un cinéaste franc-tireur de l'ère soviétique, qui s'est peu à peu effacé de la mémoire de ceux qui l'ont connu, mais qui vit encore, reclus volontaire et maître « libre » bien qu'oublié d'un minuscule territoire, la chambre d'un hospice; l'hypothèse, non vérifiée, d'une cloche coulée au milieu d'un lac il y a trois cent ans pendant le conflit suédo-lituanien est le point de départ d'une autre enquête sur les légendes collectives et individuelles; mais si les protagonistes de *The Bell* parlent beaucoup pour dire tout et son contraire, leur flot est régulièrement troué par des images d'archives muettes qui renvoient au passé proche du lac (ce qui a été perdu et dont on a gardé trace) et de belles et longues séquences de plongées sous-marines, qui disent mieux que les mots, la quête d'un monde définitivement disparu, mais aussi la capacité – ce qui peut sonner comme un hommage ou une vanité – des hommes à se lancer dans des quêtes impossibles.

Celle de « l'éternelle beauté » en est une autre, explorée dans l'essai métaphysique *Uku Ukai* (2006), qui débute sur une séquence magistrale montrant deux femmes, la plus âgée maquillée par la plus jeune. La seconde est peut-être plus avancée vers sa fin que la première, mais qui sait ? Nous ne sommes peut-être tous que des morts en sursis portant le masque de la vie, rythmée par les injonctions rassurantes de la société consumériste qui parle en nous – ici en voix off ? Stonys filme à équidistance les deux protagonistes, qui apparaissent avec la même valeur de plan, très proches l'une de l'autre. Le trouble qui naît de cette première scène se confirme pendant tout le film, articulé entre un coureur de fond et une vieille femme qui court, elle, en rond, dans un logis qu'elle semble ne plus jamais quitter. Une nouvelle fois, Stonys reprend le motif de la solitude, dût-elle se grimer sous les oripeaux d'un hypothétique bien-être collectivement assumé. Car nous demeurons, seuls, engagés dans la course de fond de l'existence, à retarder l'instant fatal, et l'image que nous renvoie le miroir de la séquence finale, n'est qu'une illusion, si gracieuse soit-elle.

La grâce, Stonys la retrouve quelque part en Géorgie, cinq ans plus tard,

quand il rencontre *Ramin* (2011), ce lutteur caucasien, qui eut, par le passé, ses heures de gloire, collectionnant les trophées (moutons ou brebis), et qui vit désormais, seul, avec la rémanence magnifiquement suggérée par une archive, d'une Célimène lumineuse qu'il a aimée, perdue, et qu'il attend encore. Mais on ne rattrape pas le temps qui passe. Les choix d'une vie se paient à terme échu. Restent les songes et ce plan étrange, l'image onirique d'un troupeau cadré en contre-plongée dans la douceur du couchant, comme si le protagoniste rendait visite, en pensée, aux « témoins » silencieux de son épopée. Si *Ramin* demeure le gardien de ses souvenirs, les personnages de *Cenotaph* (2014) situent, eux, leur action dans un au-delà vertigineux, creusant les entrailles de la terre pour retrouver les restes de soldats tombés loin de leur patrie. Soixante-dix ans après les faits, cette quête étrange, peut-être vaine, nous est donnée à voir, tâtonnante, obstinée, poignante, la caméra révélant dans cette entreprise de réintégration qui n'aboutit pas, la force de certains sentiments humains, à même d'éclairer les ténèbres de l'existence. Pour Audrius Stonys, le cinéma n'a peut-être pas de meilleure fonction que celle de nous

libérer de l'angoisse en figurant la fragilité de la vie. Son petit peuple de solitaires qui paraissent, soudain, dans la lumière, est aussi le nôtre.

- [1] Béla Balázs, *L'esprit du cinéma*, cité par Philippe Despoix dans *Transmédiations. Traversées culturelles de la modernité tardive*, Jean-François Vallée, Jean Klucinkas et Gilles Dupuis (dir.), Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2012
- [2] "Desires and Memories of a Small Man: The Poetic documentaries of The Lithuanian Filmmaker Audrius Stonys" in: *European Visions: Small Cinemas in Transition* (sous la dir.) de Jannelle Blankenship et Tobias Nagl (Can, 2015)

IN DER EINSAMKEIT EINER LITAUISCHEN LANDSCHAFT

DAS KINO AUDRIUS STONYS

«ICH GLAUBTE, DER HORIZONT SEI DAS ENDE DER WELT UND EIN TAGESMARSCH WÜRDE GENÜGEN, IHN ZU ERREICHEN. (...) ABER ICH ENTDECKTE STETS NEUE WUNDER UND STAUNTE BEI MEINEM GANG DURCH EINE NEUE WELT OFT DARÜBER, DIE GRENZEN DER ALTEN NOCH NICHT GEFUNDEN ZU HABEN.»

JOHN CLARE, REISE AUS ESSEX UND WEITERE AUTOBIOGRAFISCHE TEXTE

«WENN ES STIMMT, DASS DIE GROSSEN PROBLEME DES AUGENBLICKS DIE AUFMERKSAMKEIT AUF SICH ZIEHEN, WERDE ICH ANFANGEN, DIE AMEISEN ZU BEOBACHTEN.»

AUDRIUS STONYS

Die erste, von Audrius Stonys 1989 geschnittene Einstellung zeigt ein in einen Tagtraum versunkenes Kind auf einem Wagen, der langsam durch eine im Dunst liegende ländliche Landschaft holpert. Das Kind, ein wiederkehrendes Motiv in seinem späteren Werk, vertritt als primäre Figur eine dreifache Metapher: Es steht für ein Volk, das drauf und dran ist, der Sowjetzeit den Rücken zu kehren und in ein neues Zeitalter, eine politische Unabhängigkeit aufzubrechen, die sich in diesen Jahren auf Jugend reimt; es ist auch eine Reminiszenz an Tarkowski (*Iwans Kindheit, Andrej Rubljow, ...*), den der werdende Filmemacher – der zur selben Zeit zum Kino kommt, als der Putz des Kommunismus zu bröckeln beginnt und aus den Schwaden des historischen Materialismus ein Land, eine vergessene Geografie, ein kollektives Gedächtnis entweichen – für «den Grössten» hält, denn – und das ist der dritte mögliche Sinn dieses richtungweisenden Bildes – es gibt ein Land in seiner Materialität zu filmen, das zuvor nahezu unsichtbar war und das man mit dem staunenden Blick des Kindes zu sehen lernen muss. Ein junger Filmemacher also, der sich wenig später an ein anderes Bild aus seiner Jugend erinnern wird: «Ich sitze mit meinen Freunden in einem kleinen Kino in Litauen, das nach Heu und billigen

sowjetischen Bonbons riecht. Das Licht der Deckenlampe geht langsam aus, der Projektor beginnt zu surren und das Publikum ist in Dunkelheit und Stille gehüllt. Ich wollte, dass diese Augenblicke so lange wie möglich dauern. Eine zwischen Dunkelheit und Licht schwebender Augenblick, bevor plötzlich alles erscheint.» Wie eine Tür, die sich öffnet, um den in Empfang zu nehmen, der kommt – so die wörtliche Übersetzung des Titels seines ersten Kurzfilms *Open The Door to Him Who Comes*. Derjenige, der kommt, ist dieses Kind, das schaut, gleichzeitig das Alter Ego eines Filmemachers, der davon überzeugt ist, dass man nicht zu Informationszwecken filmt, sondern, «um das 'Welt' genannte Wunder zu betrachten». Für den Sehenden, der in den Sedimenten des Realen die greifbaren Zeichen seiner Immanenz entdeckt, ist das Kino eine Epiphania mit sofort einsetzender Wirkung. Filmen ist eine spirituelle Erfahrung. Das dachte auch Henrikas Šablevičius, der in Vilnius sein Lehrer an der Filmhochschule war, und Ende der 1960er-Jahre insbesondere zusammen mit Robertas Verba und anderen Litauern – allesamt ehemalige Schüler der Moskauer VGİK, wo damals die angehenden Filmemacher der Sowjetunion zu finden waren – eine Strömung gründete, die unter dem Begriff 'dokumentarische

Poesie' in die Geschichte einging. Und zwar insofern, als die 'litauische' dokumentarische Poesie trotz ihrer starken Anlehnung an den 'poetischen Dokumentarismus' Wertows («weder kohärente Ereignisabfolge, noch Fabel, ist die Reise, die uns *Der Mann mit der Kamera* anbietet Poesie, es werden uns Eindrücke vermittelt»), nach dessen Auffassung das Kino aufdecken soll, was ohne das Objektiv von der menschlichen Erfahrung unbekannt bliebe, als Reaktion auf die offizielle, linientreue sowjetische Produktion dennoch einen ganz eigenen Weg gefunden hat. Wie Renata Šukaitytė² betont, «haben Dokumentarfilmer wie Verba oder Šablevičius die Problematik des Klassenkampfes und der kapitalistischen Ausbeutung auf diejenige einer Unterdrückung kolonialistischer Art übertragen» (die kommunistische Propaganda machte aus der litauischen Realität eine Fiktion, Anm. d. Red.) und «für sie wird die künstlerische Darstellung der Welt nicht als ein Verrat an der Wirklichkeit betrachtet, wie auch Schönheit und Objektivität nicht zwangsläufig die jeweils andere Seite der gleichen Münze sind. Nun heisst es, sich an den Rändern zu postieren, sich für die kleinen Leute aus der Provinz zu interessieren, für das tägliche Leben von 'Nicht-Helden', das unter Vernachlässigung der traditionellen Erzählung



BALTIC WAY

seiner ursprünglichen Lyrik zurückgegeben wird, indem durch den Schnitt unerwartete visuelle Assoziationen hergestellt werden, und der Kommentar der Konzentration auf das Bild weichen muss. Audrius Stonys ist der Erbe dieser 'verborgenen Tradition', die mit Ende des Kommunismus erstarken und vor allem den nationalen, vertraulichen Rahmen aufbrechen konnte.

Ab Beginn der 1990er-Jahre entwickelt sich sein Filmschaffen in zwei Richtungen. Die erste nähert *Earth of The Blind* (1992), *Antigravitation* (1995), *Flying Over the Blue Field* (1996) und *Harbour* (1998) aus chronologischer und stilistischer Sicht einander an. Der Ausgangspunkt dieser vier, analog gedrehten Kurzfilme ist eine einfache Frage, die mit dem Blick zu tun hat, der auf die fühlbare Welt gerichtet wird: Kann man zum Beispiel den Schatten des Todes im Auge einer Kuh sehen und wie filmt man die 'weiche Luft', die eine alte blinde Frau zur Orientierung sucht? Und während man nach der Antwort sucht, im Hintergrund einen Mann bemerken, der den Schornstein einer Fabrik hochklettert, und sich fragen: wie sieht die Realität von oben betrachtet aus? Dann diesem Weg weiter folgen, den festen Boden verlassen und im Cockpit eines Flugzeugs den Blick des Engels wagen, dabei – fest vom Auge der Kamera

umschlossen – die Menschen auf ihre Dimension des zerbrechlichen, in einer Unermesslichkeit mit dem seltsamen, oft betörenden Geschmack der Einsamkeit versunkenen Atoms zurückführen. Kann in den Dämpfen eines Sanatoriums die Zerbrechlichkeit des Menschseins erfasst werden, das zu einem Teil mit dem Gefühl des unausweichlichen Verfalls verbunden ist? Die Melancholie, die wie bei manchen Künstlern die ersten Schaffensphase von Audrius Stonys prägt, hat ihre Wurzeln oft im geduldigen Einfangen und der Askese der statischen Einstellungen dessen (Menschen, Tiere...), woraus eine Landschaft besteht, gesehen wie eine «Materie-Empfindung» oder eine «Denk-Materie», um die von Corinne Maury in ihrem Werk *Habiter le monde* über das 'Poetische' im Dokumentarfilm gebrauchten Begriffe zu verwenden. In Stonys' Realität herrscht oft Stille – es soll mit einer Zeit abgeschlossen werden, als Worte nichts bedeuteten. Die Stille ist jedoch vom Murmeln der Welt bevölkert, sei es in Form eines Knarrens, des Blasens des Windes oder einer Melodie. Es ist eine vollmundige Stille, unsere innere Stille, die allein in der Lage ist, uns erneut das Feld der Wahrnehmung zu öffnen, um mit den Augen besser zu hören. Audrius Stonys mag nichts weniger als diese zugleich

kontemplative (die Aufzeichnung, die Bildaufnahme) und aktive (Schnitt, Formung der erlebten Erfahrung) Geste, die auch jene des bewussten Kindes ist, dieser unermüdlichen Maschine des Staunens, Lernens und Austausches mit der Welt, wie diese sich ihm präsentiert. In *Alone* (2001), einem reflexiven Werk,

beschloss – bis hin zu diesem surrealen Gegenschuss eines mit weissen Vögeln 'blühenden' Baumes, ein Bild wie aus einem Märchen, das er seiner Protagonistin zu den Klängen von *O Solitude My Sweetest Choice* von Henry Purcell am Ende ihrer gemeinsamen Reise schenkt. Ab diesem Film, der einen Wendepunkt

«ES GIBT EIN LAND IN SEINER MATERIALITÄT ZU FILMEN, DAS ZUVOR NAHEZU UNSICHTBAR WAR UND DAS MAN MIT DEM STAUNENDEN BLICK DES KINDES ZU SEHEN LERNEN MUSS»

geht Stonys mit der Hinterfragung der Grenzen des Kinos als System zur Darstellung der unendlichen Verzweiflung eines Mädchens, das er mit seinem Team auf dem Weg zu einem Besuch seiner Mutter im Gefängnis begleitet, dieser inneren Stille auf den Grund. Die Grausamkeit der Dreharbeiten, die durch das Einfügen von Making-off-Sequenzen deutlich gemacht wird, täuscht nicht über die Absicht des Filmemachers hinweg, der das blosse Leiden inszeniert, das er zu zeigen

darstellt, begann Audrius Stonys eine zweite, auf das Gedächtnis und den Gang der Zeit konzentrierte Schaffensphase. *Countdown* (2004) und *The Bell* (2007) sind zwei Variationen zum Thema Verschwinden: Das eines Einzelkämpfers des Kinos der Sowjetzeit, der sich nach und nach aus dem Gedächtnis all jener, die ihn einst kannten, gelöscht hat, aber noch am Leben ist und sich freiwillig in das winzige Territorium eines Hospizimmers zurückgezogen hat, wo er zwar vergessen, aber 'frei' lebt; die nicht



überprüfte Hypothese einer während des litauisch-schwedischen Konflikts vor 300 Jahren in der Mitte eines Sees versenkten Kirchenglocke ist der Ausgangspunkt einer weiteren Ermittlungsarbeit über kollektive und individuelle Legenden; doch wo die Protagonisten von *The Bell* viel reden und sich dabei

oder Eitelkeit aufgefasst werden kann – des Menschen erzählen, sich auf unmögliche Unternehmungen einzulassen. Dazu zählt auch die 'unvergängliche Schönheit', Thema des metaphysischen Films, der sich zwischen einem Dauerläufer und einer alten Frau bewegt, die in einer Unterkunft im Kreis läuft, das sie, wie es scheint, nie mehr verlassen wird. Auch hier greift Stonys das Motiv der Einsamkeit auf, und möge sie sich zuvor unter den Lumpen eines hypothetischen, kollektiv akzeptierten Wohlfindens geschminkt haben. Denn den Dauerlauf des Lebens laufen wir alleine, zögern den Schlussmoment hinaus, und das Bild, das uns der Spiegel der Schlussequenz zeigt, ist nur eine – wengleich anmutige – Illusion. Auf Anmut trifft Stonys fünf Jahre später auch irgendwo in Georgien, als er *Ramin* (2011) begegnet, einem kaukasischen Ringer, der in der Vergangenheit zu Ruhm gelangt war, Trophäen sammelt (Hammel oder Mutterschafe) und nun allein mit der von einem Archivbild wunderbar angedeuteten Remanenz an eine strahlende Célimène lebt, die er verloren hat und auf die er immer noch wartet. Aber vergehende Zeit ist nicht aufzuhalten. Die in einem Leben getroffenen Entscheidungen fordern irgendwann ihren Tribut. Bleiben die Träume und diese seltsame Einstellung, das traumartige Bild einer im Gegenschuss

aufgenommenen Herde im sanften Licht der untergehenden Sonne, als statt der Protagonist den stillen 'Zeugen' seines Epos einen Besuch ab. Ramin ist der Wächter seiner Erinnerungen. Die Figuren von *Cenotaph* (2014) jedoch siedeln ihr Handeln in einem schwindelerregenden Jenseits an und graben in den Eingeweiden der Erde auf der Suche nach Soldaten, die fern ihrer Heimat gefallen sind. Siebzig Jahre nach dem Ereignis wird uns diese eigentümliche, vielleicht vergebliche, hartnäckige und ergreifende Suche gezeigt, und die Kamera offenbart anhand dieses Reintegrationsversuchs die Kraft bestimmter menschlicher Gefühle, die Licht in die Dunkelheit der Existenz zu bringen vermögen. Für Audrius Stonys erfüllt das Kino möglicherweise keine bessere Funktion als die, uns durch die Symbolisierung der Zerbrechlichkeit des Lebens von der Angst zu befreien. Sein kleines Völkchen an Einzelgängern, die plötzlich in das Licht treten, ist auch das Unsere.

EMMANUEL CHICON

«FÜR DEN SEHENDEN, DER IN DEN SEDIMENTEN DES REALEN DIE GREIFBAREN ZEICHEN SEINER IMMANENZ ENTDECKT, IST DAS KINO EINE EPIPHANIA MIT SOFORT EINSETZENDER WIRKUNG. FILMEN IST EINE SPIRITUELLE ERFAHRUNG.»

auch in Widersprüchen verfangen, wird ihr Wortfluss regelmässig von Archiv-Stummbildern, die in die jüngere Vergangenheit des Sees zurückführen (was verloren ging und wovon eine Spur erhalten blieb), sowie langen und sehr schönen Unterwasserbildern von den Tauchgängen unterbrochen, die besser als Worte von der Suche nach einer für immer verlorenen Welt, aber auch von der Fähigkeit – die auch als Hommage

der jüngeren geschminkt wird. Die Zweite mag ihrem Ende näher sein, als die Erste – aber wer weiss das schon? Vielleicht sind wir alle nur Tote auf Bewährung, die die Maske des Lebens tragen, das seinen Rhythmus aus den vertrauensenerweckenden Aussagen der – hier im Off – aus uns sprechenden Stimme der Konsumgesellschaft bezieht. Stonys filmt beide Protagonisten aus der gleichen Entfernung, die mit dem gleichen

- 1 Béla Balázs, *L'esprit du cinéma*, zitiert von Philippe Despoix in *Transmédiations. Traversées culturelles de la modernité tardive*, Jean-François Vallée, Jean Klucinskas und Gilles Dupuis (dir.), Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2012.
- 2 *Desires and Memories of a Small Man: The Poetic documentaries of The Lithuanian Filmmaker Audrius Stonys in European Visions: Small Cinemas in Transition* (unter der Leitung) von Jannelle Blankenship und Tobias Nagl (Can, 2015)

IN THE SOLITUDE OF LITHUANIAN LANDSCAPE

THE CINEMA OF AUDRIUS STONYNS

“I HAD IMAGINED THAT THE WORLDS END WAS AT THE EDGE OF THE ORISON & THAT A DAYS JOURNEY WAS ABLE TO FIND IT... [...] I WAS FINDING NEW WONDERS EVERY MINUTE AND WAS WALKING IN A NEW WORLD OFTEN WONDERING TO MY SELF THAT I HAD NOT FOUND THE END OF THE OLD ONE.”

JOHN CLARE, JOURNEY OUT OF ESSEX IN AUTOBIOGRAPHICAL WRITINGS

“IF IT’S THE BIG PROBLEMS OF THE TIME THAT ATTRACT ALL THE ATTENTION, I’M GOING TO START OBSERVING ANTS.”

AUDRIUS STONYNS

The first shot edited by Audrius Stonys in 1989 shows a child, lost in some waking dream, perched on a cart, slowly jolting through a rural landscape enshrouded in fog. This first figure of a child – a recurring motif in the works to come – is a triple metaphor: firstly, it designates a people who are preparing to dismiss the Soviet era so as to enter a new age, that of political independence, which, in those years, meant rejuvenation; it is also reminiscent of Tarkovsky (*Ivan’s Childhood*, *Andrei Rublev...*) whom the budding filmmaker held up as “the greatest”, and who entered filmmaking at the exact moment that the communist buffer cracked to let a country, a forgotten geography, a collective memory, emerge from the clouds of historical materialism; for, and this is the third possible meaning of this inaugural image, there is a land to be filmed, in its materiality, almost invisible until then, and that one must learn to see with the astonished eyes of the Child. A young filmmaker, therefore, who a little later will remember another image drawn from his youth: “I was sat with my friends in the cinema of a small town in Lithuania, which smelled of hay and cheap Soviet sweets. The ceiling lights turned softly off, the projector began humming, and the public found itself enveloped in darkness and silence. I

wanted these few moments to last for as long as possible. A moment caught between the dark and the light, before everything appeared, suddenly.” Like the title of his first short-film *Open The Door to Him Who Comes*. The ‘Him’ who comes is this child who is watching, the alter-ego of a filmmaker convinced that

with other Lithuanians, in particular, Robertas Verba – passing via Moscow’s VGIK film school, to which all the novice filmmakers of the Soviet Union flocked at the time. Even if it borrowed much from the “poetic documentary filmmaking” of Vertov (“neither coherent succession of events nor fable, the journey

“THERE IS A LAND TO BE FILMED, IN ITS MATERIALITY, ALMOST INVISIBLE UNTIL THEN, AND THAT ONE MUST LEARN TO SEE WITH THE ASTONISHED EYES OF THE CHILD.”

one does not film in order to inform, but in order to “contemplate the miracle known as the ‘world’”. Film is the instantaneous epiphany of the fortune teller who discovers the tangible signs of their immanence in the sediments of the real. Filming is a spiritual experience. This is also what Henrikas Šablevičius thought. He was Stonys’ film professor in Vilnius and the inventor of a trend that would become enshrined under the term “documentary poetry”. A movement he began at the end of the 1960s

that *Man with a Movie Camera* offers us is poetry, these are the impressions that are communicated to us¹⁾ in its approach to film, which intended to reveal what, without the lens, would remain unknown in human experience – Lithuanian documentary poetry nonetheless blazed a singular trail, as a reaction against the official production of Soviet obedience. As emphasised by Renata Šukaitytė²⁾, “documentary filmmakers such as Verba or Šablevičius displaced the issue of class struggle



and capitalist exploitation towards that of colonialist-type oppression” (with communist propaganda rendering the Lithuanian reality a fiction, Ed.) and “for them, the artistic representation of the world is not considered as a betrayal of reality, in the same way that

“hidden tradition”, which, with the end of the communist period, would become established and, above all, leave its national confidentiality behind.

From the beginning of the 1990s, his filming would develop in two directions. The first brings closer, chronologically

background, a man who is climbing the chimney of a factory, and wonder: what does reality look like from up there? Then to follow this path by leaving solid ground and cows behind, dare we say it, and to try out the perspective of the angels in the cockpit of a plane and, in doing so, returning, with the all-embracing eye of the camera, humans to their dimension of fragile atoms drowned in an immensity that has the strange and, at times, intoxicating taste of solitude. Can we grasp the fragility of the human condition, which is in part bound with the sentiment of an ineluctable degradation, in the vapours of a sanatorium? The melancholy, which, as with certain painters, tinges Audrius Stonys’ first period often takes root in the patient capture and the asceticism of the static shots, of what composes (men, animals, etc.) a landscape, seen like a “material-feeling” or “food for thought”, an expression borrowed from Corinne Maury (in her work, *Habiter le monde*, consecrated to the “poetic” in documentary film). Stonys’ real is often silent – it means bringing an end to a bygone era in which words used to mean nothing. But it’s a silence populated with the rumour of the world, whether it takes the form of a creaking, of the blowing of the wind or a melody, it’s a full silence, our inner silence, the only silence to

directly re-open the field of perception for us so that we may listen better with our eyes. Audrius Stonys likes nothing less than this gesture that is both contemplative (recording, shooting) and active (editing, formatting the experience) which is also that of the conscious child, an indefatigable machine to be surprised, to learn, to connect with the world as it appears to it.

Stonys goes to the end of this inner silence in *Alone* (2001), a reflective work, in which this time he questions the very limits of the film-system to represent the immense distress of a girl whom he accompanies as she visits her mother in prison. The cruelty of the filming process, revealed by the insertion of unsettling making-of sequences, does not misjudge the intention of the filmmaker, staging the naked suffering that he has chosen to show, right up to this surreal reverse shot of a tree “flowering” with white birds, a fairy-tale image that he offers his character to the tune of *O Solitude My Sweetest Choice* by Henry Purcell, at the end of their shared journey.

From this pivotal film, Audrius Stonys began a second period centred on the question of memory and the passing of time. *Countdown* (2004) and *The Bell* (2007) constitute two variations on the theme of disappearance: that of a

“FILM IS THE INSTANTANEOUS EPIPHANY OF THE FORTUNE TELLER WHO DISCOVERS THE TANGIBLE SIGNS OF THEIR IMMANENCE IN THE SEDIMENTS OF THE REAL. FILMING IS A SPIRITUAL EXPERIENCE.”

beauty and objectivity are not necessarily the opposite sides of the same coin.” It then becomes a question of placing oneself on the margins, taking an interest in the ordinary people of the provinces, in the daily life of “non-heroes” rendered in its original lyricism by leaving traditional narration aside, by creating via the editing of unexpected visual associations, by abandoning commentary in order to concentrate on the image. Audrius Stonys is the heir of this

and stylistically, *Earth of The Blind* (1992), *Antigravitation* (1995), *Flying Over the Blue Field* (1996) and *Harbour* (1998). These four short films shot in celluloid all start with a very simple question, which relates to the perception of the sensitive world: for example, can we see the shadow of death in the eyes of a cow; or how do we film “the sweet air” that an old blind woman is seeking out to guide herself? And while we attempt to answer, notice, on the



FEDIA. THREE MINUTES AFTER THE BIG BANG

maverick filmmaker of the Soviet era, who has gradually faded from the memory of those who knew him, but who is still alive, a voluntary recluse and “free” master, although forgotten, of a minuscule territory, the bedroom of a hospice; the untested hypothesis of a bell left to sink in the middle of a lake three hundred years ago during the Swedish-Lithuanian war is the starting point for another investigation of collective and individual legends. But the protagonists of *The Bell* talk a lot to say anything and everything, their flow is regularly punctured by silent archive images that go back to the recent history of the lake (that which has been lost and of which traces have been kept) and by beautiful and long sequences of underwater diving, which say more than words. This quest for a definitively lost world, but also the capacity – which may sound like a tribute or a vanity – of men to set out on impossible quests.

Another is that of “eternal beauty”, explored in the metaphysical essay *Uku Ukai* (2006), which begins with a magisterial sequence showing two women, the older one being made-up by the younger. The second has perhaps advanced further towards her end than the first, but who knows? Are we perhaps all just dead, on borrowed time, wearing the mask of life, moving in

time with the reassuring injunctions of the consumer society that talks within us – here in voiceover? Stonys films the two protagonists equidistantly; they appear with the same value in shot, very close to each other. The disorder that rises from this first scene is confirmed throughout the film, articulated between a long-distance runner and an old woman who runs, but in circles, in a lodge that she seems to no longer ever leave. Once again, Stonys takes up the motif of solitude, even if it must be dressed up to appear as hypothetical, collectively assumed, well-being. For we remain, alone, committed to the long-distance race of existence, to delaying the fatal moment, and the image that we see in the mirror of the final sequence is just an illusion, as gracious as it may be.

Grace is something that Stonys finds again somewhere in Georgia, five years later, when he meets *Ramin* (2011), this Caucasian wrestler, who had his glory days in the past, collecting trophies (sheep or ewes), and now lives alone, with the remanence, magnificently suggested by an archive, of a radiant Célimène that he loved, lost and for whom he is still waiting. But we cannot get back time that has passed. The choices of a life are paid in arrears. There remain dreams and this strange shot, the dreamlike image of a flock

framed in low-angle in the softness of the setting sun, as if the protagonist was visiting, in his thoughts, the silent “witnesses” of his era. If *Ramin* remains the guardian of his memories, then the characters of *Cenotaph* (2014) place their action in a vertiginous beyond, digging through the innards of the earth to find the remains of soldiers fallen far from their homeland. Seventy years after the events, this strange quest, perhaps in vain, is ours to see, groping, obstinate, poignant, the camera revealing, through this undertaking in reintegration that is not accomplished, the strength of certain human sentiments, capable of illuminating the darkness of existence. For Audrius Stonys, film does not perhaps have a better function than that of freeing us from anguish by showing the fragility of life. His solitary ordinary people who appear, suddenly, in the light, are also our own.

[1] Béla Balázs, *L'esprit du cinéma*, quoted by Philippe Despoix in *Transmédiation. Traversées culturelles de la modernité tardive*, Jean-François Vallée, Jean Klucinskas and Gilles Dupuis (ed.), Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2012

[2] “Desires and Memories of a Small Man: The Poetic documentaries of The Lithuanian Filmmaker Audrius Stonys” in: *European Visions: Small Cinemas in Transition* (ed.) Jannelle Blankenship and Tobias Nagl (Can, 2015)

« LE CINÉMA PERMET DE MONTRER QUE LE MONDE NE SE LIMITE PAS AU VISIBLE »

ENTRETIEN AVEC AUDRIUS STONYS

COMMENT ÊTES-VOUS ARRIVÉ AU CINÉMA ?

Mes parents sont comédiens. J'ai passé toute mon enfance au théâtre et j'aurais logiquement dû suivre cette voie, moi aussi. Mais j'ai rencontré Henrikas Šablevičius, ce qui a tout changé. Il m'a transmis cette vision d'immensité de l'espace propre au cinéma. Son influence a été très grande sur mon travail. Avec lui, j'ai compris que le cinéma permettait de pénétrer des territoires situés au-delà du monde sensible, de voir la réalité différemment, aucunement pour étancher notre soif de connaissance. Pour moi, c'est une dimension essentielle, plus importante même que l'histoire racontée ou l'aspect social ou psychologique que peut revêtir le septième art.

A la fin de vos études de cinéma, vous avez aussi croisé un autre compatriote, exilé aux USA lui, Jonas Mekas...

Entre 1988 et 1989, Mekas a invité dix étudiants qui venaient de finir l'école de cinéma à Vilnius. C'est pendant ce séminaire à New York que j'ai découvert que le cinéma était un art libre. Jonas nous a fait comprendre que personne ne pouvait dire ce qui est juste et ce qui ne l'est pas au cinéma, que seul le créateur peut imposer ses limites, alors que le documentaire est souvent écrasé par les injonctions normatives, comme celles d'apporter de

l'information ou de l'émotion, éduquer ou distraire. Je me considère plutôt comme un héritier de Šablevičius qui a lui-même été influencé par Mekas, mais mes films ne ressemblent pas du tout aux leurs. Jonas Mekas a réussi à gérer la dimension du temps. Il filme sur le moment ce qui se passe devant ses yeux, des choses toutes simples, mais le montage de ce matériau est parfois réalisé des années après : c'est ce qui donne une valeur métaphysique à ces choses, aux visages des gens, aux fêtes... Je n'ai pas cette patience, mais je l'admire de remplir ce monde simple de tant de couleurs. Moi, je préfère le créer de toutes pièces, retourner sur un territoire connu, comme celui de Tarkovski... Par exemple, pour tourner *Earth of the Blind*, j'ai essayé de trouver des espaces qui ressemblaient à ceux de *Stalker*, et j'ai placé mes personnages dedans. Ce n'est pas un pur documentaire et ce n'est pas non plus l'innocence d'un Mekas...

Dans la première partie de votre travail, en tous les cas jusqu'à *Alone* (2001), est-ce que les choix esthétiques que vous affirmez sont liés à la période soviétique qui a précédé, pendant laquelle le documentaire existait, mais masquait une certaine réalité et enjolivait une autre, comme si vous

ré-inventiez quelque chose qui ressemblerait à la Lituanie cachée sous la forme d'une ethnographie poétique ?

C'est vrai que pendant la période soviétique, les films étaient « commentés », la parole avait un sens perverti. Quant aux individus, ils n'étaient que des atomes noyés dans la masse, sans existence propre ni espace intérieur. Je me suis donc, dès le départ, inscrit en porte-à-faux par rapport à cette tradition : j'ai filmé l'espace, la brume, des individus silencieux, comme s'il n'y avait pas de but, de direction, quelque chose d'ouvert. Pour parler en termes photographiques, mon cinéma se voulait le négatif du cinéma d'avant l'indépendance lituanienne. Dans mes premiers films, ce qui m'importait, c'était le cheminement. Il n'y avait pas de scénario pré-écrit, c'était une recherche, je voulais apercevoir l'invisible. Pour *Antigravitation*, par exemple, on essayait de voir le monde tel que Dieu le voit... La femme qui se tient près de la croix, sur le toit de l'église, est à un faux pas de la mort, si j'ose dire, donc face à Dieu. Dans *Harbour* également, les personnages sont proches de la mort, ils sont les résidents d'un port où les bateaux sont échoués pour un temps incertain qui pourrait être l'éternité. Leur nudité renvoie à la fragilité de la condition humaine...



FLIGHT OVER LITHUANIA OR 510 SECONDS OF SILENCE

Le silence est une dimension «sonore» essentielle de vos films... au point que vous avez toujours changé d'opérateur image, mais, du moins tant que vous travailliez en pellicule, jamais d'ingénieur du son.

Quand on cherche une image, on étudie sa composition, la qualité de la lumière, etc... Le son, pour moi, est resté de l'ordre du secret. Mon ingénieur du son (Viktoras Juzonis, NDLR) travaillait avec une quarantaine de silences différents. L'absence de paroles fait que le silence parle... et celui-ci devient le récit. Le silence est d'ailleurs pour moi une notion large : l'incompréhension est une forme de silence. Dans *Apostle of Ruines*, par exemple, ce choix de ne pas traduire le poème en géorgien à la fin, est une forme de silence. On ne comprend pas ce que raconte ce personnage, c'est une sorte de silence, mais ce sont des choses très importantes qui sont dites pour ce film-là, précisément. Est-ce qu'on peut comprendre une langue sans la connaître ? Je me demande s'il existe des manières de percevoir qui se passent de la communication verbale. Il y a un encodage d'informations dans le langage qu'on peut retrouver autrement. Dans mes films, le silence n'est jamais un trou dans la bande-son, il colore l'espace de l'image d'une

manière particulière, il invite le spectateur à l'éveil et à la contemplation.

Dans *Alone*, c'est la première fois que vous montrez aussi ouvertement comment votre film est fabriqué. Ce choix de la structure a été opéré au montage ?

Il y a beaucoup d'enfants en Lituanie qui ont vécu une histoire semblable. Je me demandais si on pouvait, en observant cette enfant, sans expliciter pourquoi elle était arrivée à cette situation, montrer la tragédie sur un seul visage. Cette réalité n'est pas pour autant «fabriquée», nous avons filmé son voyage aller et retour, rien de plus. Mais le cinéma est un processus vivant et, pendant le tournage, j'ai compris qu'en essayant d'être absent et d'influencer le moins possible la réalité, je la modifiais quand même. Je «profitais» de cette enfant et de sa tragédie pour atteindre mes propres objectifs, j'en faisais de l'art. La seule issue était de montrer toutes les cartes et donc notre présence, d'affirmer à l'image que «oui c'est comme ça qu'on fait un documentaire, c'est parfois violent, voire cynique». Après ce film, je crois que je n'ai plus mis le doigt sur la plaie des individus, et j'ai commencé à parler davantage de moi-même, d'une manière plus abstraite, métaphorique...

Vous avez souvent dit que le mot «erreur» était très important pour comprendre votre travail.

J'adore les erreurs parce qu'elles permettent d'accepter l'imperfection, l'indéfinition, tous les éléments sans lesquels nous ne pouvons pas imaginer le moindre processus créatif.

raconter cette histoire en se focalisant sur son visage, ses mains... Faire appel à des scientifiques était une manière de m'identifier à Fedia, parce qu'au fond, je ne comprenais pas plus que lui les discours savants sur l'origine du monde. *Uku Ukai* est un autre exemple. Dans ce film, je voulais criti-

«DANS MES PREMIERS FILMS, CE QUI M'IMPORTAIT, C'ÉTAIT LE CHEMINEMENT. IL N'Y AVAIT PAS DE SCÉNARIO PRÉ-ÉCRIT, C'ÉTAIT UNE RECHERCHE, JE VOULAIS APERCEVOIR L'INVISIBLE.»

Celles qu'on reconnaît sont le signe qu'on n'est pas au-dessus de la réalité, et que c'est elle qui dicte les règles. Quand j'ai tourné *Fedia*, par exemple, je voulais faire dire des choses très importantes par la bouche d'un ouvrier. Mais quand je lui ai posé mes questions sur le sens de la vie, il s'en fichait complètement. Il y avait donc deux issues : soit ne pas admettre cette erreur, soit la mettre à profit et

quer la bêtise de ceux qui tentent de rester éternellement jeunes. Mais au cours du tournage, je suis passé du «eux», qui luttent vainement contre le travail du temps, à un «nous» inclusif, parce que cette quête nous concerne tous. Le film a perdu son côté critique pour devenir une réflexion sur la fragilité de la beauté et de la jeunesse. Dans *Cenotaph*, il s'agit encore d'accepter l'erreur... tout le film tourne



autour d'un objectif noble (accorder à des soldats tombés pendant la seconde guerre mondiale une sépulture digne), c'est l'absurdité même de cette quête qui surgit. Le chêne était un très beau monument pour ces morts, mais je ne le découvre qu'à la

Ramin est une histoire simple, que je ne voulais pas rendre métaphorique. Je voulais juste conduire un récit autour d'un personnage que je trouvais beau. On sait dès le début que rien ne changera dans la vie de cet homme, il est condamné à la solitude et, avec ce film,

par excellence. Il n'a pas à s'occuper de l'histoire ou du sens du baptême. Son rôle, c'est de voir ce que ce rituel transforme à l'intérieur de ceux qui le pratiquent. C'est « à priori » invisible, est pourtant primordial. En tant que croyant, je cherche toujours l'invisible, et le cinéma, peut-être plus que les autres arts, peut montrer ça, que le monde ne se limite pas au visible...

Mon prochain film s'intitulera *Woman and the glacier*. C'est le portrait d'une femme qui vit complètement seule depuis 30 ans au beau milieu d'une haute chaîne de montagnes. Elle accomplit des gestes qui pourraient nous sembler obscurs et insensés, mais ils ont une signification pour elle, comme sa solitude dans cet endroit précis – elle vit à 3500 m d'altitude, enveloppée de silence. Là-haut, il n'y a rien d'autre que le vent et les rochers. La solitude est l'état qui nous rapproche le plus de Dieu. Cette femme en est sans doute plus proche que nous, sinon elle deviendrait folle... Le tournage a été difficile parce qu'elle me disait en substance que je lui volais ce qu'elle avait de plus précieux... sa solitude. C'est le film le plus compliqué que j'ai tourné. Elle m'a dit qu'il me restait dix jours pour filmer et qu'ensuite, je devais disparaître à jamais de son existence. C'est très inhabituel pour

moi, parce que j'ai toujours eu de très bonnes relations avec les personnes que je filme. La vie qu'elle mène là-bas reste un mystère pour moi, et ce sera le cœur du film... Peut-être que mon cinéma consiste justement à trouver des endroits où il existe une chance de se rapprocher du Créateur...

«DANS MES FILMS, LE SILENCE N'EST JAMAIS UN TROU DANS LA BANDE-SON, IL COLORE L'ESPACE DE L'IMAGE D'UNE MANIÈRE PARTICULIÈRE, IL INVITE LE SPECTATEUR À L'ÉVEIL ET À LA CONTEMPLATION.»

fin... Les soldats disparus, même s'ils ne combattaient pas dans le même camp, appartiennent désormais au monde de l'arbre, à une forme d'éternité, celle du cycle de la nature, et nos efforts pour les rendre à la communauté des hommes sont vains.

Vos derniers films s'intéressent à des personnages et des motifs très concrets...

J'ai essayé en quelque sorte de rendre hommage à son dernier combat. Dans *Gates of Lamb*, la chose intéressante, c'est qu'il ne se passe rien, et c'est là que réside la beauté. Une personne normale ou rationnelle pourra regarder ce rite comme quelque chose de vide. Il faut un regard personnel, quelque chose qui vient de l'intérieur pour apercevoir un miracle dans ce « creux ». Or pour moi, c'est le territoire du cinéma

PROPOS RECUEILLIS PAR
EMMANUEL CHICON

«DAS KINO KANN ZEIGEN, DASS SICH DIE WELT NICHT AUF DAS SICHT- BARE BESCHRÄNKT»

EIN GESPRÄCH MIT AUDRIUS STONYS

WIE SIND SIE ZUM FILM GEKOMMEN?

Meine Eltern sind Schauspieler. Ich habe meine Kindheit im Theater verbracht und die Logik hätte gewollt, dass auch ich diesen Weg einschlage. Aber ich bin Henrikas Šablevičius begegnet, und es kam ganz anders. Er hat diese Vision der dem Kino eigenen Grenzenlosigkeit an mich weitergegeben. Er hatte einen sehr starken Einfluss auf meine Arbeit. Durch ihn habe ich begriffen, dass man mit dem Kino in Bereiche jenseits des Greifbaren vordringen und die Realität anders sehen kann, aber keineswegs, um unseren Wissensdurst zu stillen. Für mich ist das eine wesentliche Dimension, noch wichtiger sogar als die erzählte Geschichte oder der soziale oder psychologische Aspekt, welcher der Filmkunst anhaften kann.

Am Ende Ihres Filmstudiums sind Sie ausserdem Jonas Mekas, einem weiteren, in den USA lebenden Landsmann begegnet...

Zwischen 1988 und 1989 lud Mekas zehn Studenten ein, die gerade ihr Filmstudium in Vilnius abgeschlossen hatten. Während dieses Seminars in New York entdeckte ich, dass Filmemachen eine freie Kunst ist. Jonas hat uns vermittelt, dass niemand uns vorgeben kann, was im Kino richtig und falsch ist, nur der Regisseur kann sich Grenzen setzen – dabei lasten gerade

auf dem Dokumentarfilm haufenweise normative Vorgaben, zum Beispiel, dass er Information oder Emotion liefern, bilden oder unterhalten soll. Ich sehe mich eher als Erben Šablevičius', der selbst auch von Mekas beeinflusst war. Dennoch haben meine Filme mit ihren überhaupt keine Ähnlichkeit. Jonas Mekas hatte die zeitliche Dimension im Griff. Er filmt, was sich im Augenblick vor seinen Augen abspielt, ganz einfache Dinge, aber der Schnitt dieses Materials erfolgt manchmal erst viele Jahre später: dadurch erhalten diese Dinge, Gesichter, Feste einen metaphysischen Wert... Diese Geduld habe ich nicht, ich bewundere ihn aber dafür, diese einfache Welt mit so viel Farbe zu füllen. Mir liegt es eher, sie zu erschaffen, in ein bekanntes – etwa Tarkowskis – Territorium zurückzukehren... Um zum Beispiel *Earth of the Blind* zu drehen, habe ich versucht, Räume zu finden wie in *Stalker* und habe meine Figuren darin untergebracht. Es ist kein reiner Dokumentarfilm und es ist auch nicht die Unschuld eines Mekas...

Stehen die in der ersten Phase Ihres Schaffens, zumindest bis *Alone* (2001), getroffenen ästhetischen Entscheidungen im Zusammenhang mit der vorausgegangenen Sowjetzeit, in der es den Dokumentarfilm zwar

gab, dieser aber eine gewisse Realität vertuschte und eine andere beschönigte – gerade so, als hätten Sie etwas erfunden, das, verborgen hinter einer poetischen Ethnografie, Ähnlichkeit mit Litauen hat?

Es stimmt, dass die Filme in der Sowjetzeit «kommentiert» wurden, die Bedeutung des Wortes war pervertiert. Der Einzelne wiederum war nur ein in der Masse schwimmendes Atom ohne eigene Existenz und ohne Innenleben. In Bezug auf diese Tradition war ich deshalb von Anfang an in einer heiklen Lage: Ich filmte den Raum, den Nebel stiller Individuen, als gäbe es kein Ziel, keine Richtung, nichts Offenes. In der Sprache der Fotografie ausgedrückt, sollte mein Kino das Negativ des Kinos aus der Zeit vor der Unabhängigkeit Litauens sein. In meinen ersten Filmen lag mein Hauptaugenmerk auf dem Werdegang. Es gab kein im Voraus geschriebenes Szenario, alles war eine Suche, ich wollte das Unsichtbare wahrnehmen. Für *Antigravitation* haben wir versucht, die Welt so zu sehen, wie Gott sie sieht... Die Frau, die auf dem Kirchendach in der Nähe des Kreuzes steht, trennt nur ein Schritt vom Tod, und gleichzeitig, wenn man das so sagen darf, auch von Gott. Auch in *Harbour* sind die Figuren dem Tod nahe, sie sind die Bewohner eines Hafens, wo die Boote für eine ungewisse



Zeit, die auch die Ewigkeit sein könnte, gestrandet sind. Ihre Nacktheit ist ein Verweis auf die Zerbrechlichkeit des menschlichen Daseins.

Die Stille ist eine «klanglich» essentielle Dimension Ihrer Filme... so sehr, dass Sie stets den Kameramann, nie

Sprache bewirkt, dass die Stille redet... und zur Erzählung wird. Stille ist für mich ausserdem ein sehr weiter Begriff: Unverständnis ist eine Form von Stille. In *Apostle of Ruines* ist zum Beispiel die Entscheidung, ein georgisches Gedicht am Ende des Films nicht zu übersetzen, eine Form von Stille. Nicht zu verstehen,

lassen kann. In meinen Filmen ist die Stille nie ein Loch im Soundtrack, sie gibt dem Bildraum eine bestimmte Färbung und lädt den Zuschauer zum Aufwachen und Betrachten ein.

In *Alone* zeigen Sie erstmals mit solcher Offenheit, wie Ihr Film entsteht. Wurde diese strukturelle Entscheidung während des Schnitts getroffen?

In Litauen haben viele Kinder eine ähnliche Geschichte erlebt. Ich fragte mich, ob es möglich wäre, die Tragödie alleine durch die Beobachtung dieses Kindes auf einem einzigen Gesicht zu zeigen, ohne tiefer in die Ursachen dieser Situation einzudringen. Diese Realität wurde keineswegs «angefertigt», wir haben ihre Hin- und Rückreise gefilmt, sonst gar nichts. Aber das Kino ist ein lebendiger, sich drehender Prozess und ich habe verstanden, dass ich die Realität selbst dann verändere, wenn ich versuche abwesend zu sein und sie so wenig wie möglich zu beeinflussen. Ich habe dieses Kind und seine Tragödie «ausgenutzt», um meine eigenen Ziele zu erreichen, ich habe Kunst daraus gemacht. Es gab nur einen Ausweg: mit offenen Karten zu spielen und unsere Präsenz zu zeigen, im Bild zu sagen «ja, so macht man einen Dokumentarfilm, und das ist manchmal brutal und zynisch». Nach diesem Film habe ich,

soweit ich mich erinnere, nie mehr an den Wunden eines Menschen gerührt und begonnen, auf eher abstrakte und metaphorische Art und Weise von mir selbst zu sprechen...

Sie haben oft gesagt, dass das Wort «Fehler» zum besseren Verständnis Ihrer Arbeit sehr wichtig ist.

Ich liebe Fehler, denn sie machen es uns möglich, das Nichtperfekte, Ungenaue und somit all jene Elemente zu akzeptieren, ohne die ein kreativer Prozess nicht möglich wäre. Fehler, die man erkennt, sind das Zeichen, dass man nicht über der Realität steht und es immer noch sie ist, die die Regeln vorgibt. Bei den Dreharbeiten zu *Fedia* wollte ich beispielsweise einen Arbeiter sehr wichtige Dinge sagen lassen. Aber als ich ihm meine Fragen zum Sinn des Lebens stellte, war ihm das vollkommen gleichgültig. Es gab also nur zwei Möglichkeiten: diesen Fehler entweder nicht zugeben oder ihn nutzen und diese Geschichte mit dem Fokus auf sein Gesicht, seine Hände, erzählen... Wissenschaftler zu Rate zu ziehen war auch eine Art, mich mit *Fedia* zu identifizieren, denn im Grunde verstand ich die Ausführungen über den Ursprung des Universums nicht besser als er. Ein weiteres Beispiel ist *Uku Ukai*. In diesem Film wollte ich

«IN MEINEN ERSTEN FILMEN LAG MEIN HAUPTAUGENMERK AUF DEM WERDEGANG. ES GAB KEIN IM VORAUSS GESCHRIEBENES SZENARIO, ALLES WAR EINE SUCHE, ICH WOLLTE DAS UNSICHTBARE WAHRNEHMEN.»

aber den Toningenieur gewechselt haben – zumindest nicht, als Sie noch mit Filmrollen arbeiteten.

Wenn man ein Bild sucht, untersucht man seine Zusammensetzung, die Lichtqualität usw. Der Ton bleibt für mich ein Geheimnis. Mein Toningenieur (Viktoras Juzonis, Anm. d. Red.) arbeitete mit rund vierzig verschiedenen Arten von Stille. Das Fehlen von

was diese Person erzählt, ist eine Form von Stille. Aber genau in Bezug auf diesen Film werden sehr wichtige Dinge gesagt. Kann man eine Sprache verstehen, ohne sie zu kennen? Ich frage mich, ob es eine Art der Wahrnehmung gibt, die ohne verbale Kommunikation auskommt. Die Sprache ist mit einer Verschlüsselung der Informationen verbunden, die man auch anders entstehen



GATES OF THE LAMB

die Dummheit von Menschen kritisieren, die nach ewiger Jugend streben. Aber während der Dreharbeiten bin ich vom «die», die vergeblich gegen den Zahn der Zeit kämpfen, zum inklusiven «uns» übergegangen, denn dieses Streben betrifft uns alle. Der Film hat seinen kritisierenden Ansatz verloren und wurde zu einem Nachsinnen über die Vergänglichkeit von Schönheit und Jugend. In *Cenotaph* geht es erneut um die Akzeptanz des Fehlers... der gesamte Film dreht sich um ein hehres Ziel (im Zweiten Weltkrieg gefallenen Soldaten zu einer würdigen letzten Ruhestätte verhelfen), deutlich wird aber vor allem das Absurde an diesem Streben. Denn die Eiche war ein sehr schönes Denkmal für diese Toten, aber das entdeckte ich erst zum Schluss... Die gefallenen Soldaten, die nicht auf der gleichen Seite kämpften, sind nun Teil der Welt des Baumes, einer Art von Ewigkeit, die dem Kreislauf der Natur innewohnt, und unsere Bemühungen, sie der Welt der Menschen zurückzugeben, sind vergebens.

Ihre letzten Filme handeln von sehr konkreten Figuren und Motiven...

Ramin ist eine einfache Geschichte, aus der ich keine Metapher machen wollte. Ich wollte ganz einfach nur eine Erzählung um eine Persönlichkeit

ranken, die ich schön fand. Wir wissen von Anfang an, dass sich im Leben dieses Mannes nichts ändern wird, er ist zur Einsamkeit verdammt, und ich habe mit diesem Film versucht, in gewisser Weise seinen letzten Kampf zu würdigen. Das Interessante an *Gates of Lamb* ist, dass nichts passiert, genau darin liegt die Schönheit. Eine normale oder rational veranlagte Person mag diesen Ritus als etwas Leeres sehen. Um in dieser «Höhlung» ein Wunder wahrzunehmen, bedarf es eines persönlichen Blicks, etwas, das von innen kommt. Und genau das ist für mich der Nährboden des Kinos schlechthin. Es hat sich nicht um die Geschichte oder den Sinn der Taufe zu kümmern. Seine Rolle ist zu sehen, was dieses Ritual im Inneren jener verändert, die es praktizieren. Es ist auf den ersten Blick unsichtbar, und doch grundlegend. Als Gläubiger suche ich stets das Unsichtbare, und das Kino ist vielleicht mehr als die anderen Künste in der Lage zu zeigen, dass sich die Welt nicht auf das Sichtbare beschränkt...

Der Titel meines nächsten Films ist *Woman and the glacier*. Es ist das Porträt einer Frau, die seit 30 Jahren vollkommen isoliert inmitten einer Hochgebirgskette lebt. Die von ihr verrichteten Handlungen mögen in

unseren Augen undurchdringlich und unsinnig sein, für sie haben sie wie ihre Einsamkeit an genau diesem Ort aber eine Bedeutung – sie lebt in 3500m Höhe. Da oben gibt es nichts ausser Wind und Felsen. Einsamkeit ist der Zustand, mit dem wir uns Gott am stärksten nähern. Diese Frau ist ihm ohne Zweifel näher als wir, sonst würde sie verrückt werden... Die Dreharbeiten waren schwierig, denn im Kern sagte sie mir, ich würde ihr ihren wertvollsten Besitz nehmen... ihre Einsamkeit. Es ist mein bisher kompliziertester Film. Sie sagte mir, ich habe für das Filmen noch zehn Tage und müsse dann für immer aus ihrem Leben verschwinden. Das ist für mich vollkommen ungewohnt, denn ich hatte immer sehr gute Beziehungen zu den Personen, die ich filme. Das Leben, das sie dort führt, bleibt ein Mysterium für mich, und das wird auch der Kern des Films sein... Vielleicht besteht mein Filmschaffen genau darin, Orte zu finden, wo eine Chance besteht, sich dem Schöpfer zu nähern...

“FILM CAN DEMONSTRATE THAT THE WORLD IS NOT LIMITED TO WHAT IS VISIBLE”

A CONVERSATION WITH AUDRIUS STONYS

HOW DID YOU GET INTO FILM?

My parents are actors. I spent all my childhood at the theatre and logically I should have followed this path as well. But I met Henrikas Šablevičius, which changed everything. He passed on to me this vision of the immensity of the space that is specific to film. He had a great impact on my work. With him, I understood that film lets us penetrate territories located beyond the palpable world, to see reality differently, in no way in order to quench our thirst for knowledge. For me, this is an essential dimension, even more important than the story being told or the social or psychological aspect that can grace film.

At the end of your film studies, you came across another compatriot, who was exiled in the USA, Jonas Mekas...

Between 1988 and 1989, Mekas invited ten students who had just finished film school in Vilnius. It was during this seminar in New York that I discovered that film was a free art. Jonas made us understand that, in film, nobody could say what was right or wrong, that only the creator could impose their limits, whereas the documentary form was often crushed by prescriptive injunctions, such as those to give information or emotion, to educate or to entertain. I consider myself rather as an heir to Šablevičius who was himself influenced

by Mekas, but my films are not at all like theirs. Jonas Mekas successfully manages the time dimension. In the heat of the moment he films what is happening before his eyes, very simple things, but the editing of this material sometimes takes place years afterward: this is what gives a metaphysical value to these things, to the faces, people, celebrations... I don't have this patience, but I admire him for filling this simple world with so much colour. I personally prefer to create it from scratch, to return to familiar territory, such as that of Tarkovsky... For example, to film *Earth of the Blind*, I tried to find spaces that looked like those of *Stalker*, and I put my characters within them. It's not a pure documentary and it doesn't have the innocence of a Mekas either...

In the early part of your work, in any case up to *Alone* (2001), are the aesthetic choices you affirm linked to the Soviet period that preceded it, during which the documentary form existed, but hid a certain reality and embellished another, as if you were reinventing something that would be like Lithuania hidden under the form of a poetic ethnography?

It's true that, during the Soviet period, films were “commented”; speech had

a perverted sense. As for individuals, they were merely atoms drowned in the mass, without their own existence or inner space. So, from the start, I set myself up to be at odds with this tradition: I filmed space, fog, silent individuals, as if there were no purpose, no direction, something open. To speak in photographic terms, my film was intended to be the negative of film before Lithuanian independence. In my first films, what mattered was the thought process. There was no pre-written script, it was research, I wanted to perceive the invisible. For *Antigravitation*, for example, we were trying to see the world such as God sees it... The woman who is standing near the cross, on the roof of the church, is a slip away from death, so – if I dare say it – facing God. In *Harbour* as well, the characters are near death, they are the residents of a port where boats have run aground for an uncertain time that could be eternity. Their nakedness refers to the fragility of the human condition...

Silence is an essential “sound” dimension in your films... to the extent that you have always changed camera operator, but – at least while you were working with celluloid – you never changed your sound engineer.



RAMIN

When we're seeking out an image, we study its composition, the quality of the light, etc... The sound, for me, has remained the secret. My sound engineer (Viktoras Juzonis, Ed.) worked with around forty different silences. The absence of words makes the silence speak... and this becomes the story.

"IN MY FIRST FILMS, WHAT MATTERED WAS THE THOUGHT PROCESS. THERE WAS NO PRE-WRITTEN SCRIPT, IT WAS RESEARCH, I WANTED TO PERCEIVE THE INVISIBLE."

Moreover, for me, silence is a broad notion: incomprehension is a form of silence. In *Apostle of Ruins*, for example, this decision to not translate the poem in Georgian at the end is a form of silence. We don't understand what this character is saying, it's a sort of silence, but these are very important things that are being said, precisely, for that film. Can we understand a language without knowing it? I wonder if there are ways to

perceive which make do without verbal communication. There is an encoding of information in language that we can find differently. In my films, silence is never a hole in the soundtrack, it colours the space of the image in a particular way, and it encourages awakening and contemplation in the spectator.

In *Alone*, it was the first time you showed so openly how your films were made. Was this choice of structure made during editing?

There are many children in Lithuania who have experienced a similar story. I wondered if, by observing this child, without explaining how she had come to be in this situation, we could show the tragedy on a single face. Nonetheless, this reality is not "fabricated", we filmed

her return journey, nothing more. But film is a living process and, during the filming, I understood that by trying to be absent and to influence the reality as little as possible, I was still changing it. I was "using" this child and her tragedy to achieve my own goals, I was making it into art. The only way out was to show all my cards and thus our presence, to affirm on screen that "yes, this is how we make a documentary, sometimes it's hard, even cynical." After this film, I believe that I never again put my finger on individuals' problems, and I began to talk about myself more, in a more abstract, metaphorical manner...

You have often said that the word "mistake" was very important to understand your work.

I love mistakes because they enable us to accept imperfection, lack of definition, all the elements without which we cannot imagine the slightest creative process. Those that we recognise are the sign that we are not above reality, and that it's reality which dictates the rules. When I shot *Fedia*, for example, I wanted to make a labourer say very important things. But when I asked him my questions on the meaning of life, he couldn't care less. So there were two possibilities: either not to admit this mistake, or to take advantage of it and

tell this story by focusing on his face, his hands, etc. Appealing to scientists was a way of identifying myself with Fedia because, fundamentally, I didn't understand the scholarly discourse on the origins of the world any more than he did. *Uku Ukai* is another example. In this film, I wanted to criticise the foolishness of those who try to remain eternally young. But during the shoot, I shifted from the "them", who are fighting in vain against the labour of time, to the inclusive "us", because this quest concerns us all. The film lost its critical side and became a reflection on the fragility of beauty and youth. In *Cenotaph*, it's once again a question of accepting the mistake... the whole film is about a noble goal (giving soldiers who died during the second world war a dignified memorial), and it's the very absurdity of this quest that emerges. The oak tree was a very beautiful monument to these dead, but I only discover it at the end... The dead soldiers, even if they weren't fighting for the same side, now belong to the world of the tree, to a form of eternity, that of the cycle of nature, and our efforts to give them back to the community of men were vain.

Your last films take an interest in very concrete characters and motifs...



Ramin is a simple story that I didn't want to render metaphorical. I just wanted to guide a story around a character I found beautiful. From the very start, we know that nothing will change in the life of this man, he is condemned to solitude, and with this film, I tried in a way to pay tribute to

Its role is to see what this ritual transforms inside those who practise it. It's a priori invisible, and yet primordial. As a believer, I always seek out the invisible, and film, perhaps more than the other arts, can show that, can show that the world is not limited to what is visible...

and rocks. Solitude is the state that brings us closest to God. This woman is undoubtedly closer to God than we are, otherwise she'd go mad...The shoot was difficult because she told me in essence that I was stealing from her...her solitude. It's the most complicated film that I've shot. She told me that I had ten days for filming and that I should then disappear forever from her life. This is very unusual for me, because I have always had very good relationships with the people I film. The life that she leads up there remains a mystery to me, and that will be the heart of the film...Perhaps my film consists, fittingly, of finding places where there is a chance to get closer to the Creator...

“IN MY FILMS, SILENCE IS NEVER A HOLE IN THE SOUNDTRACK, IT COLOURS THE SPACE OF THE IMAGE IN A PARTICULAR WAY, AND IT ENCOURAGES AWAKENING AND CONTEMPLATION IN THE SPECTATOR.”

his final fight. In *Gates of the Lamb*, the interesting thing is that nothing happens and therein lies the beauty. A normal or rational person could see this rite as something empty. One needs a personal perspective, something that comes from inside to perceive a miracle in this “hollow”. Yet, for me, this is film territory par excellence. It doesn't have to worry about the story or the meaning of the baptism.

My next film will be called *Woman and the Glacier*. It's the portrait of a woman who has lived completely alone for 30 years right in the middle of a high mountain range. She makes gestures that could seem unclear and senseless to us, but that have meaning for her, like her solitude in this specific place – she lives at an altitude of 3,500 metres, enveloped in silence. There is nothing up there but the wind

INTERVIEW CONDUCTED BY
EMMANUEL CHICON



AUDRIUS STONYS

ALONE

LITHUANIA | 2001 | 16' | LITHUANIAN

VIENA

Alone (primé à Visions du Réel en 2001), est un film dont la puissance paraît inversement proportionnelle à la simplicité de son modus operandi: une équipe de cinéma, qui apparaît plusieurs fois à l'image, notamment dans la séquence introductive, accompagne une enfant qui va rendre visite à sa mère dans une prison, en trois temps: le voyage-aller, la rencontre, le voyage-retour. Un tournage sans «manipulation» au sens où le réalisateur a filmé les choses comme elles sont arrivées, lors de ce matin blême, ayant d'ailleurs gardé au montage les contretemps: une panne de voiture ou... les changements de place de l'enfant et du cadre, pour obtenir une meilleure image. C'est ce point éthique précis que Stonys interroge, dans une forme réflexive qui s'attache à représenter un enfant dans une situation précise qui le conduit à dévoiler l'entièreté des conditions de cette représentation: jusqu'à quel point peut-on s'immiscer dans la détresse d'un être? Le cinéaste répond par la dernière séquence, convoquant l'invisible pour soigner, tel un thaumaturge, l'infinie solitude qu'il vient de nous faire partager.

Die Kraft von *Alone* (2001 bei Visions du Réel prämiert) ist umgekehrt proportional zur Schlichtheit seines Modus Operandi: Ein vor allem in der Einführungssequenz mehrmals im Bild erscheinendes Filmteam begleitet in drei Abschnitten ein Kind, das seine Mutter im Gefängnis besucht: Hinfahrt, Begegnung und Rückfahrt. Dreharbeiten, die insofern ohne «Manipulation» verlaufen, als der Regisseur die Dinge gefilmt hat, wie sie an diesem blassen Morgen eingetreten sind, und auch die Zwischenfälle nicht herausgeschnitten hat: eine Autopanne, die Platzwechsel des Kindes und des Kameramanns, um ein besseres Bild zu erhalten. Eben diesen Aspekt der Ethik hinterfragt Stonys in einer reflexiven Form, die darauf bedacht ist, ein Kind in einer spezifischen Situation darzustellen, die es dazu bewegt, die Bedingungen dieser Darstellung in ihrer Vollständigkeit zu enthüllen: Wie weit darf man sich in die Hilflosigkeit eines Lebewesens einmischen? Darauf antwortet der Filmemacher in der letzten Szene mit der Vorladung des Unsichtbaren, um wie ein Wundertäter die unendliche Einsamkeit zu heilen, die er mit uns geteilt hat.

Alone (a prize-winner at Visions du Réel in 2001) is a film whose power appears inversely proportional to the simplicity of its approach: a filmmaking team, which appears on screen several times, particularly in the opening sequence, accompany a child when she goes to visit her mother in prison, in three steps: the outward journey, their meeting, and the return journey. A film shoot without "manipulation" in the sense that the director filmed things as they happened, during this dull morning, and moreover kept any setbacks in the editing: a car breaking down or...the child and the camera operator changing places in order to get a better image. This is the precise ethical point questioned by Stonys in a reflexive form that endeavours to represent a child in a specific situation that leads him to reveal all of the conditions of this representation: to what extent can one interfere in someone's distress? The filmmaker responds via the final sequence, summoning the invisible to treat, like a miracle-maker, the infinite solitude that he has just shared with us.

SCREENPLAY
Audrius Stonys

PHOTOGRAPHY
Rimvydas Leipus

SOUND
Viktoras Juzonis

EDITING
Vanda Surviliene

PRODUCTION
Audrius Stonys
(Studio Nominum),
Arūnas Matelis
(Studio Nominum)

AUDRIUS STONYS

ANTIGRAVITATION

LITHUANIA | 1995 | 20' | LITHUANIAN

ANTIGRAVITACIJA**SCREENPLAY**

Audrius Stonys

PHOTOGRAPHY

Jonas Gričius

SOUND

Viktoras Juzonis

EDITING

Danutė Cicėnaitė

PRODUCTION

Audrius Stonys (Studija Laukas)

Dans un village isolé de la campagne lituanienne, une vieille femme fait face à la caméra et récite un poème. Plus tard, elle grimpera sur une échelle vertigineuse jusqu'au toit d'une église, comme cet homme qui gravit lentement une cheminée d'usine. Le point de départ du deuxième court-métrage d'Audrius Stonys est encore une série de questions qu'il résume ainsi: «à quoi ressemble le monde quand on le regarde depuis un toit d'église? Qu'est-ce qui tient les hommes, suspendus entre ciel et terre?» Et comme souvent chez Stonys, pas de réponses définitives: le cinéma n'est qu'un instrument perceptif, un modeste outil pour essayer de contempler la réalité depuis un autre point de vue. Les mouvements de caméra semblent avoir la légèreté des flocons de neige qui couvrent le paysage, et dont s'amuse des enfants insoucients. En se libérant des lois de la gravité, nous avons le pouvoir divin de contempler le cosmos, si petit soit-il, selon un axe vertical. Tarkovski – cinéaste séminal et admiré par Stonys – n'est pas loin, et chaque plan d'*Antigravitation* contient en germe, la possibilité de la chute.

In einem Dorf in Litauen blickt eine Frau in die Kamera und sagt ein Gedicht auf. Etwas später steigt sie auf einer schwindelerregend hohen Leiter bis zum Dach der Kirche wie dieser Mann, der einen Fabrikschornstein erklimmt. Den Ausgangspunkt des zweiten Kurzfilms von Audrius Stonys bildet erneut eine Reihe von Fragen, die er in zwei Sätzen zusammenfasst: «Wie sieht die Welt aus, wenn man sie von einem Kirchendach aus betrachtet? Was hält die zwischen Himmel und Erde schwebenden Menschen?» Und wie so oft bei Stonys, gibt es auch hier keine endgültige Antwort: Der Film ist nur ein perzeptorisches Instrument, ein bescheidenes Werkzeug für den Versuch, die Realität aus einer anderen Perspektive zu betrachten. Die Kamerabewegungen wirken leicht wie der Schnee, der alles bedeckt und mit dem die Kinder spielen. Durch die Befreiung von den Gesetzen der Schwerkraft erhalten wir die göttliche Fähigkeit, den Kosmos, so klein er auch sein mag, entlang einer vertikalen Achse zu betrachten. Tarkowski, den Stonys bewundert, ist nie fern und jede Einstellung von *Antigravitation* enthält im Keim die Möglichkeit des Falls.

In an isolated village in the Lithuanian countryside, an old woman faces the camera and recites a poem. Later, she will scale a vertiginous ladder up to the roof of a church, like this man who is slowly climbing up a factory chimney. The starting point of Audrius Stonys' second short film is again a series of questions that he summarises as follows: "What is the world like when you look at it from the roof of a church? What holds these men, suspended between heaven and earth?" And as is often the case with Stonys, there are no definitive answers: film is only a perceptive instrument, a modest tool to attempt to contemplate reality from another point of view. The camera movements seem as light as the snowflakes that cover the landscape and amuse the carefree children. By freeing ourselves from the laws of gravity, we have the divine power to contemplate the cosmos, as small as it is, from a vertical axis. Tarkovsky – a seminal filmmaker admired by Stonys – is not far away, and each shot in *Antigravitation* contains the potential for a fall.

CONTACT

Jurga Dikčiuvienė
Studio Kinema
+370 63618953
studija@kinema.lt
www.kinema.lt

EMMANUEL CHICON



AUDRIUS STONYS

CENOTAPH

LITHUANIA, FRANCE | 2013 | 61' | LITHUANIAN, GERMAN

KENOTAFAS

Pendant la Seconde Guerre mondiale, un paysan lituanien a trouvé près de sa maison les dépouilles de trois soldats – deux Russes et un Allemand, qu'il a enterrées précipitamment, par peur des représailles, dans un ravin où il a planté un arbre, pour marquer l'emplacement. Son fils, 70 ans après, organise une fouille archéologique afin de retrouver les restes des corps et de les inhumer dignement. Ainsi débute *Cenotaph* (VdR 2014), qui suit patiemment cette quête hasardeuse (creuser sans repère autre que l'histoire orale) comme un théâtre sisyphien, dont le deuxième acte se joue dans les méandres sans fin des archives, lieu de mémoire institutionnelle. Stonys tisse ainsi une correspondance troublante entre la désintégration/restitution du corps dans l'humus terrestre et son « fantôme », un nom apposé sur une fiche attendant sur un rayonnage la réintégration de celui qui l'a porté dans la communauté des hommes. Le cinéaste lituanien déploie ainsi une méditation vertigineuse sur le temps et l'espace qui est aussi, en creux, un hommage à la force et à la profondeur des sentiments humains.

Während des Zweiten Weltkriegs fand ein litauischer Bauer in der Nähe seines Hauses die Leichen dreier Soldaten, zwei Russen und ein Deutscher. Aus Angst vor Repräsentationen begrub er sie in einer Schlucht und pflanzte an dem Ort einen Baum, um ihn wiederzufinden. Sein Sohn organisiert 70 Jahre später Ausgrabungen, um die sterblichen Überreste zu finden und würdig zu bestatten. Damit beginnt *Cenotaph* (VdR 2014) und verfolgt geduldig diese gewagte Suche, als spiele Sisyphus in einem Theaterstück, dessen zweiter Akt in den Archiven vorgeht, dem Ort der institutionellen Erinnerung. Stonys fördert damit eine verwirrende Wesenseinheit von Zerfall/Rückgabe des Körpers an die Erde und seinem «Phantom», einem auf einer Kartei vermerkten Namen in einem Regal, zu Tage, der darauf wartet, dass der, der ihn trug, wieder in die menschliche Gemeinschaft aufgenommen wird. Der litauische Filmemacher tritt eine schwindelerregende Meditation über Zeit und Raum los, die insgeheim auch eine Hommage an die Stärke und die Tiefe der menschlichen Gefühle ist.

During the Second World War, a Lithuanian farmer found the bodies of three dead soldiers – two Russians and a German – near his house. Fearing reprisals, he quickly buried them in a ravine where he planted a tree to mark the spot. 70 years later, his son organises an archaeological dig to find their remains and give them a dignified burial. Thus begins *Cenotaph* (VdR 2014), which patiently follows this uncertain quest (digging with no reference point other than oral history) like a Sisyphian play, whose second act is played out in the endless intricacies of the archives, a place of institutional memory. Stonys thus weaves a troubling correlation between the disintegration/restitution of the body in the terrestrial humus and its "phantom", a name on a form waiting on a shelf for the return of the one who carried it into the community of mankind. In this way, the Lithuanian filmmaker deploys a dizzying meditation on time and space which also, implicitly, pays tribute to the strength and depth of human sentiments.

SCREENPLAY
Audrius Stonys

PHOTOGRAPHY
Audrius Kemežys

SOUND
Saulius Urbanavičius

EDITING
Danielius Kokanauskis

MUSIC
Giedrius Puskunigis

PRODUCTION
Uljana Kim (Studio Uljana Kim)

AUDRIUS STONYS

COUNTDOWN

LITHUANIA | 2004 | 45' | LITHUANIAN

TAS, KURIO NĖRA**SCREENPLAY**

Audrius Stonys

PHOTOGRAPHY

Vladas Naudžius

SOUND

Viktoras Juzonis

EDITING

Gintas Smilga

PRODUCTION

Arūnas Stoškus (Litnek)

Début du film: on entend une infirmière en train de placer un homme sous assistance respiratoire. Qui est-il? Ce nom gravé sur une pierre tombale dans le plan suivant? Parti sur les traces d'Augustinas Baltrusaitis, un réalisateur lituanien renommé de l'ère soviétique, Audrius Stonys instruit avec *Countdown* une enquête à rebours sur un effacement et sur les pièges de la mémoire: les amis du cinéaste disparu ne savent même plus s'il est encore en vie, car Baltrusaitis a été écarté du milieu du cinéma pour des raisons politiques. Un homme et une époque sont passés. Stonys le retrouve pourtant, à la fin de sa vie, résident d'un hospice, humble parmi les humbles – interrogé, l'un de ses «voisins» affirme d'ailleurs qu'il n'est qu'un «invalidé, comme nous tous». C'est l'un d'eux qui le conduit jusqu'à la chambre minuscule où réside son alter-ego déchu, qui apparaît, silencieux et poignant en demandant si le bruit de l'horloge «dérange?». Lucide, cet outsider ne regrette rien de sa vie passée. Il est libre, «même ici». Avant de disparaître à nouveau dans un nuage de fumée et le noir d'une bobine arrivée à son dernier souffle.

Beginn des Films: Man hört, wie ein Mann an einem Beatmungsgerät angeschlossen wird. Wer ist dieser Mann? Der, dessen Name auf dem Grabstein steht? Audrius Stonys begibt sich mit einer rückwärts laufenden Untersuchung über eine Auslöschung und die Fallen der Erinnerung auf die Suche nach Spuren von Augustinas Baltrusaitis, einem berühmten litauischen Regisseur der Sowjetzeit: nicht einmal die Freunde des verschwundenen Filmmachers wissen, ob er noch lebt, denn Baltrusaitis wurde aus politischen Gründen aus dem Filmmilieu verbannt. Ein Mann und eine Zeit, beide vergangen. Aber Stonys spürt ihn am Ende seines Lebens in einem Hospiz als Bescheidener unter den Bescheideneren auf – wie einer seiner befragten «Nachbarn» behauptet, ist er nur ein «Invaliden wie wir alle». Einer führt ihn zu dem winzigen Zimmer, wo sein gestürztes Alter Ego lebt, das mit der Frage, ob das Geräusch der Uhr störe, still und eindringlich in Erscheinung tritt. Der klarsichtige Outsider bedauert nichts von seinem vergangenen Leben. Er ist frei, «selbst hier». Dann verschwindet er erneut in einer Rauchwolke und in der Schwärze einer Filmspule, die ihr Ende erreicht hat.

The start of the film: we hear a nurse in the process of putting a man onto life support. Who is he? The name engraved on a headstone in the next shot? Setting off in the footsteps of Augustinas Baltrusaitis, a renowned Lithuanian director of the Soviet era, Audrius Stonys leads us towards this reverse investigation into an erasure and the traps of memory: the disappeared filmmaker's friends don't even know if Baltrusaitis is still alive, because he was removed from the film industry for political reasons. A man and an era have gone. However, Stonys finds him again, at the end of his days, living in a hospice, a humble man among humble people – when asked, one of his “neighbours” claims moreover that he is just an “invalid, like all of us”. It's one of his neighbours who leads him to the minuscule bedroom, home to his deposed alter-ego, who appears, silent and poignant asking if the noise of the clock is “disturbing?” This lucid outsider regrets nothing of his past life. He is free, “even here”. Before disappearing once again into a cloud of smoke and the darkness of a reel arriving at its last breath.

CONTACT

Arūnas Stoškus
Litnek
+370 61517817
astokus@takas.lt



AUDRIUS STONYS

EARTH OF THE BLIND

LITHUANIA | 1992 | 24' | NO DIALOGUE

NEREGIŲ ŽEMĖ

Le film par lequel Audrius Stonys a d'emblée été remarqué au début des années 1990 est impossible à résumer, si ce n'est en convoquant l'ordre propre aux rêves ou celui de la libre association. Il met en scène, d'une part, deux aveugles : une vieille femme dont la photographie nimbe les cheveux argentés d'une blondeur paradoxale, qui fait quotidiennement le même trajet entre son logis et l'étable ; un homme, guère plus jeune, traversant un paysage industriel abandonné pour se hisser au sommet d'une colline à bord d'un improbable véhicule à pédales. Le troisième protagoniste principal est une vache, qui attend sans le savoir, mais en le devant, peut-être, l'abattoir. La bande-son est pleine de trous, de silences, de bruissements de réel lointains. *Earth of the Blind*, c'est la collision douce de séquences indépendantes les unes des autres, mais qui parviennent à créer de toutes pièces une conversation métaphysique au-delà des mots. La « terre » d'Audrius Stonys, c'est le cinéma, seul art à nous faire voir le monde intérieur des êtres, hommes ou animaux, comme les points aveugles de leur réalité.

Der Film, der Audrius Stonys Anfang der 1990er-Jahre einem breiteren Publikum bekannt machte, kann anders als unter Bezugnahme auf die den Träumen oder dem freien Assoziieren eigene Ordnung kaum zusammengefasst werden. Zu sehen sind zunächst zwei Blinde: Eine alte Frau, deren silbernes Haar durch die Kamera zu einem paradoxalen Blond wird, legt jeden Tag den gleichen Weg zwischen dem Stall und ihrer Unterkunft zurück; ein kaum jüngerer Mann durchquert eine verlassene Industrielandschaft und erklimmt an Bord eines unwahrscheinlichen Pedalgefährts den Gipfel eines Hügels. Der dritte Protagonist ist eine Kuh, die ohne es zu wissen, dies aber vielleicht ahnend, der Schlachthof erwartet. Der Soundtrack ist voller Lücken und Stille und dem Knistern ferner Realitäten. *Earth of the Blind* ist der sanfte Zusammenstoß von Szenen, die in keinem Zusammenhang stehen und doch ein metaphysisches Gespräch entstehen lassen, das keiner Worte bedarf. Audrius Stonys ist im Kino «zu Hause», der einzigen Kunstform, die uns die innere Welt von Mensch und Tier und die blinden Flecken ihrer Realität zu zeigen vermag.

The film by which Audrius Stonys immediately received attention at the beginning of the 1990s is impossible to summarise, other than by speaking about the unique world of dreams or that of free association. He depicts two blind people: an old woman, whose silver hair is wreathed by the photography in paradoxical blonde, who makes the same journey between her home and the stable every day; a man, scarcely younger, crossing an abandoned industrial landscape to pull himself up to the summit of a hill on board an improbable pedal-operated vehicle. The third main protagonist is a cow, which is waiting, without knowing, but probably guessing, for the abattoir. The soundtrack is full of holes, silences, distant rustlings of the real. *Earth of the Blind* is a soft collision of sequences that are independent from each other but that manage to create from start to finish a metaphysical conversation that goes beyond words. The “earth” of Audrius Stonys is film, the only art that lets us see the inner world of beings, men or animals, as the blind spots of their reality.

SCREENPLAY
Audrius Stonys

PHOTOGRAPHY
Rimvydas Leipus

SOUND
Viktoras Juzonis

EDITING
Danutė Cicėnaitė

MUSIC
Vidmantas Bartulis

PRODUCTION
Jurga Dikčiuvienė
(Studio Kinema)

CONTACT
Jurga Dikčiuvienė
Studio Kinema
+370 63618953
studija@kinema.lt
www.kinema.lt

AUDRIUS STONYS

FLYING OVER BLUE FIELD

LITHUANIA | 1996 | 20' | LITHUANIAN

SKRAJOJIMAI MĖLYNAM LAUKE

**SCREENPLAY**

Audrius Stonys

PHOTOGRAPHY

Vladas Naudžius

SOUND

Viktoras Juzonis

EDITING

Vanda Surviliene

PRODUCTIONArunas Matelis
(Studio Nominum)

Accompagnés d'un violon dissonant, deux vieux amis reprennent un chant traditionnel évoquant un aviateur abattu pendant la guerre, qui n'est jamais revenu vers sa bien-aimée. Puis un enfant dévale une piste à vélo, avant de prendre son envol, littéralement, à bord d'un biplan: raccourci saisissant qui, avec un raccord dans l'axe, représente un rêve de gamin devenu réalité, ce songe universellement humain de s'arracher à la terre nourricière pour tutoyer les sphères. Après *Antigravitation*, son film précédent, Audrius Stonys voulait «s'élever encore d'un cran vers le ciel»: aussi *Flying Over the Blue Field* est moins le portrait d'un pilote qui a bricolé un avion pour donner corps à son obsession, que la vision d'un homme volant des origines, double du cinéaste, Icare banal échappé du labyrinthe qui plane au-dessus des champs et des arbres, du microcosme quotidien dépeint en quelques séquences insérées entre de longs plans aériens. La bande-son, toute de silence, de vent et de bruits lointains, nous parle éloquentement de la solitude de tout un chacun, qui se goûte avec légèreté dans le ciel infini.

Von einer verstimmten Geige begleitet, singen zwei alte Freunde ein Lied, das von einem im Krieg abgeschossenen Piloten erzählt, der nie zu seiner Liebsten zurückkehrte. Dann braust ein Kind einen Fahrradweg herunter und hebt an Bord eines Doppeldeckers ab: Der in einen Match Cut gepackte mitreissende Wechsel zeigt einen wahr gewordenen Kindheitstraum – den universellen Traum des Menschen, Mutter Erde zu verlassen und sich in andere Sphären zu erheben. Nach *Antigravitation* wollte Audrius Stonys «dem Himmel noch ein Stück näher kommen»: *Flying Over the Blue Field* ist somit auch weniger das Porträt eines Piloten, der sich zur Verwirklichung einer Obsession ein Flugzeug gebastelt hat, als vielmehr die Vision des ursprünglichen, fliegenden Menschen, das Double des Filmemachers, gleich einem aus dem Labyrinth entkommenen banalen Ikarus, der über Felder und Bäume und den täglichen, zwischen langen Flugsequenzen eingefügten Szenen des Alltags schwebt. Der vor allem aus Stille, Wind und fernen Geräuschen bestehende Soundtrack erzählt von der Einsamkeit des Einzelnen, die im unendlichen Himmel schwerelos wird.

Accompanied by a dissonant violin, two old friends take up a traditional song evoking an aviator shot down during the war, who never came back to his beloved. Then a child goes down a cycle path, before taking flight, literally, aboard a biplane: a striking leap which, with a connection in the angle, represents a child's dream becoming reality, this universally human fantasy to break free from Mother Earth and reach for the heavens. After *Antigravitation*, his previous film, Audrius Stonys wanted "to rise a notch higher towards the sky again": so *Flying Over the Blue Field* is less the portrait of a pilot who has built a plane to give substance to his obsession than the vision of a man flying away from origins, in the image of the filmmaker. Like a banal Icarus escaped from the maze and flying above fields and trees, from the daily microcosm depicted in a few sequences inserted between long aerial shots. The soundtrack, an ode to silence, filled with wind and distant noises, eloquently speaks to us of everybody's solitude, which is lightly enjoyed in the infinite sky.

CONTACTAudrius Stonys
Studio Nominum
+370 52123113
nominum@nominum.lt
www.arunasmatelis.com

EMMANUEL CHICON



AUDRIUS STONYS

FOUR STEPS

LITHUANIA | 2008 | 42' | LITHUANIAN

KETURI ŽINGSNIAI

Presque entièrement composé d'archives, *Four Steps* est le film le plus littéralement ethnographique d'Audrius Stonys. Les bobines montées ne proviennent non pas d'institutions officielles, mais de films de familles lituaniens tournés dans les années 1960, 1970 et 1980, auxquels le cinéaste a ajouté des images qu'il a tournées en 2007. Ces différents matériaux sont liés entre eux par un motif unique, le mariage, et sonorisés notamment par des chants folkloriques. Véritable mémoire visuelle des rites nuptiaux sur plusieurs décennies, les films amateurs, introduits par ce qui ressemble à une comptine pour enfants, disent les jeux, les corps tanguant et dansants, les grands buffets, quand l'union de deux êtres donnait lieu à une débauche de liesse et d'ivresse. Un moment d'innocence qui semble avoir été perdu, tant c'est une forme de dévitalisation qui surgit dans le dernier tiers du film: les convives sont comme des pantins fatigués qui jouent mécaniquement plus qu'ils ne vivent le rite. Quelque chose, motif récurrent du cinéma stonyzien, s'est perdu en chemin, que seul le cinéma peut retrouver...

Fast ausschliesslich aus Archivbildern bestehend, ist *Four Steps* der am deutlichsten ethnografische Film von Audrius Stonys. Die Spulen stammen nicht aus offiziellen Archiven, sondern aus Filmen litauischer Familien aus den 1960er-, 1970er- und 1980er-Jahren, die der Filmmacher Stonys mit 2007 gedrehten Bildern ergänzt hat. Dieses heterogene Material wird durch das einheitliche Motiv der Hochzeit und die Untermalung mit Volksliedern miteinander verbunden. Als visuelles Gedächtnis der Hochzeitsrituale mehrerer Jahrzehnte erzählen die von einem Abzählreim für Kinder angekündigten Amateurfilme von den Spielen, den schwankenden, tanzenden Körpern und den grossen Tafeln, die entstehen, wenn die Verbindung zweier Menschen Anlass zu Ausgelassenheit und Trunkenheit gab. Ein Augenblick der Unschuld, der verloren gegangen zu sein scheint, so greifbar ist die Schwäche, die den Film im letzten Drittel durchdringt: die Gäste wirken wie müde Marionetten, die das Ritual mechanisch abspulen, nicht erleben. Irgendetwas hat sich wie so oft in Stonys Filmen auf dem Weg verloren und nur der Film kann es wiederfinden...

Almost entirely composed of archives, *Four Steps* is Audrius Stonys' most literally ethnographic film. The reels shown do not come from official institutions, but from Lithuanian family films shot in the 1960s, 1970s and 1980s, to which the filmmaker has added images he shot in 2007. These different materials are linked to each other via a single motif, marriage, and their soundtrack made in particular of folk songs. A real visual memory of marriage-related rites over several decades, the amateur films, introduced by what resembles a nursery rhyme for children, recount the games, the heaving and dancing bodies, the huge buffets, when the union of two people would give rise to an abundance of celebration and drunkenness. A moment of innocence that seems to have been lost, in that a form of devitalisation looms up in the final third of the film: the guests are like tired puppets acting mechanically more than they are living the rite. A recurring motif in the cinema of Stonys; something has got lost on the way, and only cinema can get it back...

SCREENPLAY
Audrius Stonys

PHOTOGRAPHY
Audrius Kemežys

SOUND
Viktoras Juzonis,
Jonas Maksvytis

EDITING
Viktoras Pročkys

PRODUCTION
Kestutis Petrulis,
Arunas Stoskus (Studio 2)

AUDRIUS STONYS

GATES OF THE LAMB

LITHUANIA | 2014 | 44' | LITHUANIAN, ENGLISH

AVINĖLIO VARTAI

SCREENPLAY

Audrius Stonys

PHOTOGRAPHY

Laisvūnas Karvelis

SOUNDVytenis Gadlauskas,
Jonas Maksvytis,
Artūras Pugačiauskas,
Ričardas Purvinys**EDITING**

Danielius Kokanauskis

MUSIC

Puskunigis Giedrius

PRODUCTIONGediminas Numgaudis Ofm
(Pakuta), Audrius Stonys
(Uku films)

Gates of the Lamb est un film atypique dans l'oeuvre d'Audrius Stonys. D'abord parce qu'il a été initié par un ecclésiastique lituanien, Gediminas Numgaudis, qui l'a même entièrement produit en dehors des circuits traditionnels de financement, grâce au «crowdfunding» des fidèles. Ensuite, parce que le cinéaste élargit son habituel «champ d'action» (un personnage ou un microcosme humain filmés dans un lieu ou un territoire uniques) pour explorer, outre la Lituanie, d'autres espaces. Israël et la Jordanie notamment, afin de retrouver les premiers baptistères chrétiens dans d'anciennes villes abandonnées aux sables du désert, mais également quelques points du continent nord-américain où se poursuit la pratique du baptême, comme elle a été initiée par Jean-Baptiste au bord du Jourdain. C'est donc la persistance d'un sacrement pluri-séculaire que la caméra de Stonys saisit dans les lieux, comme les quelques minutes qui précèdent l'entrée symbolique des corps dans la «famille» chrétienne. Entre innocence et extase, les visages enfantins ou adultes racontent l'histoire secrète d'un moment d'éternité.

Gates of the Lamb ist ein im Werk Audrius Stonys' atypischer Film. Zunächst, weil er durch den litauischen Kirchenmann Gediminas Numgaudis initiiert wurde, der ihn fernab der traditionellen Finanzierungsmechanismen per «Crowdfunding» bei den Gläubigen sogar vollständig produziert hat. Dann, weil der Filmemacher sein übliches «Handlungsfeld» (eine Figur oder ein menschlicher Mikrokosmos, gefilmt an einem einzigen Ort oder Gebiet) erweitert und neben Litauen auch andere Räume erkundet. Israel und Jordanien, um in alten verlassenen Städten im Wüstensand die ersten christlichen Baptisterien aufzusuchen – aber auch einige Orte in Nordamerika, wo die Taufe weiterhin so ausgeübt wird, wie es Johannes der Täufer an den Ufern des Jordan tat. Stonys Kamera filmt an diesen Orten den Fortbestand eines jahrhundertalten Sakraments und die wenigen Minuten, die der symbolischen Aufnahme der Körper in die «Familie» der Christen vorausgehen. Zwischen Unschuld und Ekstase erzählen die Gesichter der Kinder und Erwachsenen von der geheimen Geschichte eines Augenblicks der Ewigkeit.

Gates of the Lamb is an atypical film in the work of Audrius Stonys. Firstly, because it was initiated by a Lithuanian cleric, Gediminas Numgaudis, who even entirely produced it outside traditional funding circuits, thanks to the «crowdfunding» of the faithful. Then, because the filmmaker has widened his habitual «sphere of action» (a character or a human microcosm filmed in a single unique place or territory) to explore, in addition to Lithuania, other areas. In particular, Israel and Jordan, so as to find the first Christian baptisteries in old cities abandoned to the sands of the desert, but also some parts of the North American continent where the practice of baptism still happens as it was instigated by John the Baptist on the banks of the River Jordan. It is therefore the persistence of a centuries-old sacrament that Stonys' camera seizes in these places, like the few minutes that precede the symbolic entry of the body into the Christian «family». Between innocence and rapture, the faces of the children and adults tell the secret history of a moment of eternity.

**CONTACT**Gediminas Numgaudis Ofm
Pakuta
+370 69835096
www.pakuta.lt

EMMANUEL CHICON



AUDRIUS STONYS

HARBOUR

LITHUANIA | 1998 | 10' | NO DIALOGUE

UOSTAS

Pendant le tournage de *Flying Over the Blue Field*, Stonys et son équipe ont résidé au sanatorium de Brištonas. Là, il a filmé, fasciné, les corps plongés dans des bains de boue, d'eau ou de vapeur dans ce «port» privé et collectif dans lequel des hommes et des femmes se débarrassent de leurs chrysalides fatiguées. Tourné avec une pellicule ukrainienne, dont les états peuvent varier avec le temps (du virage marron jusqu'au blanc), *Harbour* intègre dans son support même la dégradation et à terme, la disparition. Les plans fixes sont composés comme des peintures, au bord du photographique. La bande son fait retentir de temps en temps des chants lyriques. Tout, depuis le cadrage jusqu'au rythme du montage, concourt à transfigurer le sanatorium, à le dépeindre comme un lieu dans lequel se déroule une liturgie étrange. En dix petites minutes, le cinéaste parvient à saisir avec force et profondeur une stase rituelle, que les protagonistes, plus proches de la mort que de la vie, observent comme la promesse renouvelée d'une renaissance.

Während den Dreharbeiten zu *Flying Over the Blue Field* hatten sich Stonys und sein Team im Sanatorium von Brištonas niedergelassen. Dort filmte er die in Schlamm-, Wasser- oder Dampfbädern liegenden Körper dieses privaten und kollektiven 'Hafens', wo sich Männer und Frauen ihres müden Äusseren entledigen. *Harbour* wurde mit ukrainischen Filmrollen gedreht, die sich mit der Zeit farblich verändern können (von einem Braunstich bis zu Weiss), und führt in seinem Trägermaterial den Verfall und das Verschwinden mit sich. Die Gemälde ähnelnden statischen Einstellungen, grenzen an Fotografie. Zwischendurch ertönt Operngesang. Von der Kameraeinstellung bis zum Rhythmus des Schnitts fügt sich alles zu einer Verklärung des Sanatoriums, seiner Darstellung als einen Ort zusammen, der Schauplatz einer eigentümlichen Liturgie ist. In kaum zehn Minuten gelingt es dem Filmemacher, kraftvoll in die Tiefen eines rituellen Innehaltens vorzudringen, das die dem Tod näher als dem Leben stehenden Protagonisten wie das Versprechen einer Wiedergeburt befolgen.

During the shoot for *Flying Over the Blue Field*, Stonys and his team stayed in the Brištonas sanatorium. Here, fascinated, he filmed the bodies plunged into baths of mud, water or steam in this private and shared "port" in which men and women rid themselves of their tired cocoons. Shot with Ukrainian celluloid whose state can vary with time (turning either brown or white), *Harbour* incorporates degradation and, eventually, disappearance into its very medium. The static shots are composed like paintings, bordering on photography. The soundtrack has lyrical chants ring out from time to time. Everything, from the framing through to the rhythm of the editing, contributes to transfiguring the sanatorium, depicting it as a place in which strange liturgies take place. In ten short minutes, the filmmaker successfully captures, with strength and depth, a ritual stasis that the protagonists, closer to death than to life, observe as a renewed promise of rebirth.

SCREENPLAY
Audrius Stonys

PHOTOGRAPHY
Vladas Naudžius

SOUND
Viktoras Juzonis

EDITING
Vanda Surviliene

PRODUCTION
Audrius Stonys (Studja Laukas)

EMMANUEL CHICON

CONTACT
Liana RuokytėJonsson
Lithuanian Film Center
+370 52164408
l.ruokyte@lkc.lt
www.lkc.lt

AUDRIUS STONYS

RAMIN

LITHUANIA, LATVIA, GEORGIA | 2011 | 58' | GEORGIAN

RAMINAS**SCREENPLAY**

Givi Odisharia, Audrius Stonys

PHOTOGRAPHY

Audrius Kemežys

SOUND

Ivars Ozols

EDITING

Ugis Olte

PRODUCTION

Uldis Cekulis (Vides Filmu Studija)

Au premier rang du panthéon stony-sien figurent des personnages hors du temps. Celui-ci ferait presque exception, ayant vécu une sorte d'épopée. Car Ramin Lomsadje est un ancien champion de lutte gréco-romaine, célèbre dans toute l'ex-Union soviétique : sous son pseudonyme, Fantomas, il est devenu un mythe vivant en gagnant sept combats en seulement 55 secondes grâce à sa technique des trois coups, un secret bien gardé jusqu'à aujourd'hui. Toujours vert malgré ses 75 printemps, il vit seul, sous le regard d'un chaton étique, au milieu de ses reliques, se repassant parfois mentalement le film de son passé glorieux. La caméra le suit dans ses activités quotidiennes, parfois son « professorat » auprès des jeunes lutteurs qui représentent « l'avenir » d'un sport en déclin. Surtout, Stonys accompagne son héros dans un long voyage à travers la Géorgie, pour se rendre sur le tombeau de sa mère. Et peu à peu, le film dévoile une autre fêlure, celle d'un homme qui attend encore la femme de sa vie... De récit épique, *Ramin* dérive alors doucement vers une chanson de geste teintée de mélancolie.

Die erste Reihe von Stonys Pantheon belegen aus Zeit und Raum gelöste Figuren. Diese hier ist jedoch fast eine Ausnahme. Denn Ramin Lomsadje ist ein ehemaliger, in der gesamten früheren Sowjetunion berühmter Meister im griechisch-römischen Ringen: Unter dem Namen Fantomas wurde er mit sieben, in nur 55 Sekunden gewonnenen Kämpfen zu einer lebenden Legende und hat das Geheimnis seiner aus drei Zügen bestehenden Technik bis heute gewahrt. Der rüstige 75-Jährige lebt alleine inmitten seiner Reliquien und lässt in Gesellschaft einer abgemagerten Katze hin und wieder die Erinnerungen an seine glorreiche Vergangenheit Revue passieren. Die Kamera folgt ihm durch den Alltag, wo er bisweilen junge Ringer unterrichtet, die die « Zukunft » einer untergehenden Sportart sind. Vor allem aber begleitet Stonys seinen Helden auf einer langen Reise durch Georgien, zum Grab seiner Mutter. Plötzlich zeichnet sich das Bild eines Mannes ab, der immer noch auf die Frau seines Lebens wartet... Aus der epischen Erzählung wird sachte ein von Melancholie durchdrungener Minnesang.

The first row of the Stonys pantheon features timeless characters. This one could almost be the exception, having lived out a kind of saga. Because Ramin Lomsadje is a former Greco-Roman wrestling champion, famous all over the Soviet Union: under his pseudonym, Fantomas, he became a living legend by winning seven matches in only 55 seconds thanks to his three-strike technique, a carefully guarded secret until today. Still going strong despite his 75 years, he lives alone, under the gaze of a puny kitten, amidst his mementos, sometimes mentally reviewing the film of his glorious past. The camera follows him in his daily activities, sometimes during his "teaching" of young wrestlers who represent "the future" of a sport in decline. Above all, Stonys accompanies his hero on a long trip through Georgia, where he visits his mother's grave. And little by little, the film reveals another fissure, that of a man who is still waiting for the love of his life... From an epic tale, *Ramin* drifts slowly towards a 'chanson de geste' tinged with melancholy.

CONTACT

Uldis Cekulis
Vides Filmu Studija
+371 67503588
vfs@vfs.lv
www.vfs.lv

EMMANUEL CHICON



AUDRIUS STONYS

THE BELL

LITHUANIA | 2007 | 56' | LITHUANIAN

VAPAS

Pendant la guerre suédo-lituanienne il y a 300 ans, la cloche de l'église de Plateliai aurait été démontée, puis on l'aurait laissée couler au centre du lac éponyme. Courant 2006, Audrius Stonys suit une expédition, scientifique, de plongeurs, montée dans le dessein de retrouver la cloche disparue et ainsi de confirmer ce qui apparaît comme une légende populaire. A l'instar de *Countdown*, le cinéaste élargit sa réflexion sur la mémoire collective et la mise en crise de la croyance, aux dimensions d'une « chasse au snark », le film entrelaçant plusieurs niveaux de récit : ceux des habitants de la région, toutes générations confondues, interviewés au présent, des archives en noir et blanc muettes, tournées, notamment, pendant l'ère soviétique, et les plongées filmées d'une manière de plus en plus abstraite. Car derrière l'enquête, le motif sous-jacent de *The Bell* apparaît au cours des dernières minutes du film, qui fondent dans une même couleur les images sous-marines et celles d'un carnaval oublié : légende ou réalité, peu importe, cette cloche enfouie n'est que le signe, l'écho lointain d'un monde perdu.

Während des schwedisch-litauischen Krieges vor 300 Jahren soll die Glocke der Kirche von Plateliai entwendet und im gleichnamigen See versenkt worden sein. 2006 begleitet Audrius Stonys eine wissenschaftliche Expedition von Tauchern, die die Glocke finden und eine Geschichte bestätigen wollen, die den Anschein hat, reiner Volksglaube zu sein. Wie in *Countdown* dehnt der Filmemacher seine Überlegungen auf das kollektive Gedächtnis und die Infragestellung des Geglaubten aus, berührt die Dimension eines «The Hunting of the Snark» und verflucht mehrere Erzählebenen miteinander: Die im Präsens interviewten Bewohner der Region aller Altersklassen, vor allem aus der Sowjetzeit stammenden, stummen Archibilder in Schwarz-Weiss, und die immer abstrakter gefilmten Tauchgänge. Denn hinter den Ermittlungsarbeiten wird in den letzten Minuten von *The Bell*, in denen im gleichen Farbton Unterwasserbilder und Bilder eines vergessenen Karnevals verschmelzen, das dem Film zugrunde liegende Motiv deutlich: ob Legende oder Realität, die versunkene Glocke ist lediglich das Zeichen, der Widerhall einer verlorenen Welt.

During the Swedish-Lithuanian war 300 years ago, the bell of the Plateliai church was apparently dismantled and then left to sink at the centre of the eponymous lake. In 2006, Audrius Stonys followed a scientific diving expedition organised for the purpose of finding the disappeared bell and thus confirming what seems like a popular legend. Like in *Countdown*, the filmmaker widens his consideration of collective memory and the bringing into crisis of belief, with its aspects reminiscent of a "Hunting of the Snark". The film intertwines several levels of story: those of the region's inhabitants, of all generations, interviewed in the present day, those of the silent black-and-white archives, shot, in particular, during the Soviet era, and those of the dives filmed in an increasingly abstract manner. For, behind the investigation, the underlying motif of *The Bell* appears during the final minutes of the film, which fuse, in the same colour, the underwater images with those of a forgotten carnival: legend or reality, it doesn't matter, this sunken bell is only the sign, the distant echo of a lost world.

SCREENPLAY
Audrius Stonys

PHOTOGRAPHY
Audrius Kemežys

SOUND
Viktoras Juzonis,
Jonas Maksvytis

EDITING
Danielius Kokanauskis

MUSIC
Giedrius Puskunigis

PRODUCTION
Arūnas Stoškus (Studio 2)

CONTACT
Arūnas Stoškus
Studio 2
+370 61517817
astoskus@takas.lt

AUDRIUS STONYS

UKU UKAI

LITHUANIA | 2006 | 30' | ENGLISH

ŪKŪ ŪKAI

SCREENPLAY

Audrius Stonys

PHOTOGRAPHY

Audrius Kemežys

SOUNDViktoras Juzonis,
Jonas Maksvytis**EDITING**

Danielius Kokanauskis

MUSICVidmantas Bartulis,
Jóhann Jóhannsson,
Giedrius Puskunigis**PRODUCTION**

Arūnas Stoškus (Studio 2)

«La douleur ne nous touche pas seulement dans l'expérience du deuil qui nous confronte avec l'Eternité mais aussi par la vie même qui nous jette dans la course du temps.» C'est par ces mots empruntés au philosophe russe Nikolas Berdiaev qu'Audrius Stonys évoque son essai, *Uku Ukai*, dans lequel il laisse de côté toute narration au profit d'une représentation poétique et métaphysique du rapport que l'être humain, confronté à sa fin inéluctable, entretient avec son corps: comme dans une séance d'hypnose, une voix-off de femme susurre aux protagonistes du film des attitudes, des gestes, un prêt-à-penser publicitaire (et ironique) à appliquer pour trouver la paix intérieure et l'harmonie avec le monde réel: gymnastique, course-à-pieds, bains... Cette mécanique des corps est montée parallèlement avec des séquences montrant une vieille femme recluse, seule, dans un appartement étroit, qui semble méditer sur l'existence comme pur mouvement, rêvant, tandis que la neige tombe sur la ville, au corps juvénile qu'elle a, elle aussi, habité. Dans une autre vie.



«Der Schmerz berührt uns nicht nur in der Erfahrung der Trauer, die uns mit der Ewigkeit konfrontiert, sondern auch im Leben selbst, das uns in den Lauf der Zeit wirft.» Mit diesen Worten des russischen Philosophen Nikolai Berdjajew erwähnt Audrius Stonys sein Essay *Uku Ukai*, aus dem er zugunsten einer poetischen und metaphysischen Darstellung der Beziehung, die der mit seinem unausweichlichen Ende konfrontierte Mensch zu seinem Körper pflegt, jegliche Erzählung verbannt: Wie bei einer Hypnose suggeriert eine Frauenstimme den Protagonisten des Films Haltungen und Gesten, die als (ironisches) Denken von der Stange nur noch angewendet werden müssen, um inneren Frieden zu finden und im Einklang mit der realen Welt zu leben: Gymnastik, Laufen, Bäder... Parallel zu dieser Mechanik der Körper sind Szenen zu sehen, die eine alte, einsam in ihrer kleinen Wohnung lebende Frau zeigen, die – während Schnee auf die Stadt fällt – über das Leben als reine Bewegung nachzusinnen scheint und von dem jugendlichen Körper träumt, den auch sie einst bewohnte. In einem anderen Leben.

“Pain does not affect us only in the mourning experience that exposes us to Eternity but also through life itself which throws us into the course of time.” With these words borrowed from the Russian philosopher Nikolas Berdiaev, Audrius Stonys evokes his essay, *Uku Ukai*, in which he leaves aside any narration in favour of a poetic and metaphysical depiction of the relationship that human beings, faced with their inevitable end, maintain with their bodies: like in a session of hypnosis, the voiceover of a woman whispers to the film's characters the attitudes, the gestures, an (ironic) advertising soundbite that can be used to find inner peace and harmony with the real world: gymnastics, running, baths... This mechanical vision of bodies is built in parallel with sequences showing a reclusive old woman, alone, in a narrow apartment, who seems to be meditating on existence as a pure movement, dreaming, while snow falls on the town, of the young body she too once inhabited. In another life.

CONTACTArūnas Stoškus
Studio 2
+370 61517817
astokus@takas.lt

AUDRIUS STONYS

APOSTLE OF RUINS

LITHUANIA | 1993 | 18' | GEORGIAN, RUSSIAN

GRIUVĖSIŲ APAŠTALAS

**SCREENPLAY**

Audrius Stonys

PHOTOGRAPHY

Dainius Mažulis

SOUND

Viktoras Juzonis

EDITING

Danutė Cicėnaitė

PRODUCTION

Jurga Dikčiuvienė (Studio Kinema)

Alexander Oboladze, Géorgien, a vécu une épiphanie, qu'il compare à celle de Paul, sur le chemin de Damas. Depuis, il passe son temps, quelle que soit la saison, à errer dans les ruelles de Vilnius, à la recherche des objets que d'autres ont abandonnés. Audrius Stonys filme cet «apostolat des ruines» comme une tentative hallucinée de conjurer l'effacement des traces du passage des hommes dans le bas-monde.

Der Georgier Alexander Oboladze erlebte eine Offenbarung, die er mit der von Paul auf dem Weg nach Damaskus vergleicht. Seitdem verbringt er seine Zeit damit, ungeachtet des Wetters durch die Strassen von Vilnius zu streifen und Gegenstände zu sammeln, die andere zurückgelassen haben. Audrius Stonys filmt dieses «Apostolat der Ruinen» gleich einem halluzinationsähnlichen Versuch, das Erlöschen der Spuren der Menschen auf dieser Welt abzuwenden.

Alexander Oboladze, a Georgian, had an epiphany, which he compares to that of Paul on the road to Damascus. Ever since, he has spent his time, regardless of the season, wandering the small streets of Vilnius, in search of objects others have abandoned. Audrius Stonys films this "apostle of the ruins" like a wild-eyed attempt to banish the eradication of men's passage on this earthly world.

EMMANUEL CHICON

AUDRIUS STONYS, ARŪNAS MATELIS

BALTIC WAY

LITHUANIA | 1990 | 10' | LITHUANIAN

BALTIJOS KELIAS

**SCREENPLAY**

Arūnas Matelis, Audrius Stonys

PHOTOGRAPHY

R. Damulis, S. Griškevičius, Juozas Matonis, A. Petraitis, Z. Pomecka, Zacharijus Putilovas

SOUND

Vidmantas Kazlauskas

EDITING

Ona Diržytė

PRODUCTION

Arūnas Matelis (Lithuanian Film Studio), Audrius Stonys (Lithuanian Film Studio)

Avec *Baltic Way*, tourné à la fin de ses études de cinéma, Audrius Stonys saisit le premier et irrésistible souffle de liberté parcourant les lieux, les corps et les regards de son peuple, pendant les journées de «la voie balte»: une chaîne humaine allant de Vilnius à Tallinn en passant par Riga, formée par près de 2 millions de Baltes, pour demander l'indépendance de leurs pays en 1989.

Mit dem am Ende seines Filmstudiums gedrehten Film *Baltic Way* hält Audrius Stonys das erste und unbezwingliche Gefühl der Freiheit fest, das die Orte, Körper und Blicke seiner Landsleute in den Tagen des baltischen Wegs durchdringt, als 2 Millionen Balten eine von Vilnius über Riga nach Tallinn reichende Menschenkette bildeten, um 1989 die Unabhängigkeit ihrer Länder zu fordern.

With *Baltic Way*, shot at the end of his film studies, Audrius Stonys seizes the first and irrefragable breath of freedom wafting across the places, bodies and views of his people during the days of "the Baltic way", a human chain going from Vilnius to Tallinn via Riga, formed of 2 million Baltics demanding their countries' independence in 1989.

EMMANUEL CHICON

CONTACTJurga Dikčiuvienė
Studio Kinema
+370 63618953
studija@kinema.lt
www.kinema.lt**CONTACT**Liana Ruokytė-Jonsson
Lithuanian Film Center
+370 52164408
l.ruokyte@lkc.lt
www.lkc.lt

AUDRIUS STONYS

FEDIA. THREE MINUTES AFTER THE BIG BANG

LITHUANIA | 1999 | 10' | LITHUANIAN

FEDIA. TRYS MINUTĖS PO DIDŽIOJO SPROGIMO**SCREENPLAY**

Audrius Stonys

PHOTOGRAPHY

Vytautas Surviliene

SOUND

Viktoras Juzonis

EDITING

Vanda Surviliene

PRODUCTIONArūnas Matelis, Audrius Stonys
(Ultra Nominum)**CONTACT**Audrius Stonys
Ultra Nominum
+370 52123113
nominum@nominum.lt
www.arunasmatelis.com

Fedia tire tranquillement sur sa cigarette quand le réalisateur lui demande de se prononcer sur Dieu, le Ciel et l'Enfer ou le Big Bang, que deux savants « décrivent » devant la caméra. C'est le silence de l'homme simple qui leur répond, tandis qu'il scrute la carrière dont il est le gardien, l'érosion de la roche sous l'effet du vent. *Fedia* pointe allégoriquement la vanité relative de toute entreprise de connaissance.

Als der Regisseur ihn bittet, sich zu Gott, Himmel und Hölle und dem Urknall zu äussern, den zwei Wissenschaftler vor der Kamera « beschreiben », zieht Fedia ruhig an seiner Zigarette. Die Antwort des einfachen Manns, der den von ihm bewachten Steinbruch und den vom Wind abgeriebenen Fels betrachtet, ist Schweigen. *Fedia* verweist allegorisch auf die relative Müssigkeit jeglicher Absicht, Wissen zu sammeln.

Fedia draws calmly on his cigarette when the director asks him to comment on God, Heaven and Hell or the Big Bang, which two scholars are "describing" in front of the camera. It's the silence of the simple man that replies to them, while he scrutinises the quarry of which he is the watchman, the erosion of the rock by the wind. *Fedia* allegorically highlights the relative vanity of any undertaking of knowledge.

EMMANUEL CHICON

AUDRIUS STONYS, ARŪNAS MATELIS

FLIGHT OVER LITHUANIA OR 510 SECONDS OF SILENCE

LITHUANIA | 2000 | 8' | NO DIALOGUE

SKRYDIS PER LIETUVĄ, ARBA 510 SEKUNDŲ TYLOS**SCREENPLAY**

Arūnas Matelis, Audrius Stonys

PHOTOGRAPHY

Vytautas Survila

SOUNDViktoras Juzonis,
Algimantas Kupčinskas,
Kipras Mašanauskas**EDITING**

Gintas Smilga

MUSIC

Gintaras Sodeika

PRODUCTION

Arūnas Matelis (Studio Nominum)

CONTACTArūnas Matelis
Studio Nominum
+370 52123113
nominum@nominum.lt
www.arunasmatelis.com

Audrius Stonys a pu réaliser ce « vol » grâce à des techniques de prises de vue sophistiquées et un rendu sonore particulier matérialisant le vent. Le résultat est une invitation à jouir en images et en sons du seul miracle de la création, qui serait vu par les yeux d'un ange planant doucement au-dessus des plus beaux paysages lituaniens, des clochers, ou des toits de la vieille Vilnius.

Diesen « Flug » konnte Audrius Stonys dank ausgeklügelter Aufnahmetechniken und einer besonderen Tonbearbeitung drehen, die den Wind zu etwas Stofflichem werden lässt. Das Ergebnis ist eine Einladung, in Klang und Bildern das Wunder der Schöpfung zu erleben, wie es ein Engel sehen würde, der sanft über die schönsten Landschaften Litauens, Kirchtürme und die Dächer der Altstadt von Vilnius schwebt.

Audrius Stonys was able to direct this "flight" thanks to sophisticated filming techniques and specific sound delivery recreating the wind. The result invites us to enjoy, via images and sound, the single miracle of creation as if it were seen by an angel gliding softly over the most beautiful Lithuanian landscapes, church steeples and rooftops of old Vilnius.

EMMANUEL CHICON

AUDRIUS STONYS

I WALKED THROUGH FIRE, YOU WERE WITH ME

LITHUANIA | 2010 | 37' | LITHUANIAN

AŠ PERĖJAU UGNI, TU BUVAI SU MANIM

**SCREENPLAY**

Audrius Stonys

PHOTOGRAPHY

Audrius Kemežys

SOUND

Jonas Maksvytis

EDITING

Janina Sabackiene

PRODUCTION

Kestutis Petrulis, Arūnas Stoškus (Studio 2)

CONTACTArūnas Stoškus
Studio 2
+370 61517817
astoskus@takas.lt

Un home movie nuptial, seule trace d'un bonheur passé, a été sauvé des flammes qui ont détruit la maison d'un couple. Stonys suit ici le chemin de croix des sinistrés, qui repartent de zéro, aidés par des voisins qui leur confient l'entretien d'une ferme. Il suggère délicatement le lent mais sûr dépassement du traumatisme, qui perd peu à peu sa couleur et sa violence, pour devenir une image muette de l'effroi, inversée, réversible.

Ein hochzeitlicher Home Movie – die einzige verbleibende Spur eines vergangenen Glücks – wurde vor den Flammen gerettet, die das Haus eines Paares zerstörten. Stonys verfolgt hier den Kreuzweg der Opfer, die mithilfe von Nachbarn, die ihnen die Verwaltung eines Bauernhofs anvertrauen, wieder bei null anfangen. Er deutet die langsame, aber sichere Überwindung des Traumas an, das nach und nach an Intensität und Gewalt verliert und zu einem stummen, umgekehrten und umkehrbaren Bild des Entsetzens wird.

A wedding home movie, the only trace of past happiness, was saved from the flames that destroyed the house of a couple. Stonys follows here the way of the cross of the victims, who are starting again from nothing, helped by neighbours who entrust them with the upkeep of a farm. It suggests a slow but sure overcoming of the trauma, which gradually fades and loses its violence, to become a mute image of horror, inverted, and reversible.

EMMANUEL CHICON

AUDRIUS STONYS

OPEN THE DOOR TO HIM WHO COMES

LITHUANIA | 1989 | 10' | LITHUANIAN

ATVERTI DURIS ATEINANČIAM

**SCREENPLAY**

Audrius Stonys

PHOTOGRAPHY

Rimvydas Leipus

SOUND

Vyngantas Kazlauskas

EDITING

Danutė Cicėnaite

PRODUCTION

Audrius Stonys (Lithuanian Film Studio)

CONTACTLiana Ruokytė-Jonsson
Lithuanian Film Center
+370 52164408
l.ruokyte@lkc.lt
www.lkc.lt

Dès son premier film, Stonys pose les jalons de sa poésie documentaire: filmer la vie des humbles – ici, une communauté centrée autour de la figure du prêtre – comme une liturgie cinématographique révélant le souffle secret qui anime le monde: le cinéaste entre dans son art comme un enfant, juché sur une charrette cahotante qui s'enfoncé dans le brouillard d'une matinée froide, prêt à passer de l'autre côté du visible.

Bereits in seinem ersten Film, steckt Stonys die Poesie seiner Dokumentarfilme ab: das Leben der Bescheidenen – hier einer Gemeinschaft, deren Mittelpunkt ein Priester ist – filmen, als sei es eine filmische Liturgie, die den geheimen Atem enthüllt, der allem Tun zugrunde liegt. Der Filmemacher geht seine Kunst an wie ein Kind, das sich auf seinem durch den Nebel eines kalten Morgens holpernden Wagens sitzend aufmacht, zur anderen Seite des Sichtbaren überzuwechseln.

From his first film, Stonys laid the foundations of his documentary poetry: filming the life of humble people – here, a community centred around the figure of a priest – like a cinematographic liturgy revealing the secret breath that animates the world: the filmmaker enters into his art like a child, perched on a jolting cart sinking into the fog of a cold morning, ready to pass over to the other side of the visible.

EMMANUEL CHICON



SEÑOR BANISTA

FOCUS CHILI

**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 DU CHILI.**

**EIN PANORAMA DES DOKUMENTARFILMS VON
EINEM SÜDLICH ODER ÖSTLICH GELEGENEN
LAND. DIESES JAHR ZEIGT VISIONS DU RÉEL
EINE AUSWAHL ZEITGENÖSSISCHER WERKE
AUS CHILE.**

**AN INCURSION INTO THE DOCUMENTARY
FILMMAKING OF A COUNTRY IN THE SOUTH
OR EAST OF THE WORLD. THIS YEAR, VISIONS
DU RÉEL IS PRESENTING A SELECTION OF
CONTEMPORARY CHILEAN CINEMA.**

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

LE REGARD DOCUMENTAIRE CHILIEN EN CONSTRUCTION

UN QUART DE SIÈCLE APRÈS LA FIN DE LA DICTATURE DE PINOCHET ET LE RETOUR À LA DÉMOCRATIE, LE CINÉMA CHILIEN S'EST PROGRESSIVEMENT IMPOSÉ, POUR PARVENIR À TOUCHER UN PUBLIC INTERNATIONAL.

Le cinéma documentaire a sans nul doute joué un rôle fondamental dans ce processus de reconnaissance, tant comme source d'inspiration dans la prise en compte de la vie quotidienne, que par sa manière d'interroger le passé, le présent et le futur d'une nation qui, bien que performante à de nombreux égards, demeure pleine de contrastes, paradoxes et contradictions. Malgré les menaces sporadiques d'une censure qui aujourd'hui persiste encore, le genre documentaire reste un moyen de réflexion primordial sur l'histoire publique et intime de plus de dix-huit millions d'habitants du Chili.

Les premières expositions cinématographiques au Chili débutèrent en 1896 par une projection publique des frères Lumière, un an à peine après leur première mondiale. Sur place, les adeptes de ce nouvel art ne tardèrent pas à imiter le style de ces images documentaires de vie quotidienne : les plus anciennes archives filmiques chiliennes remontent à 1903. Avec le temps apparurent des réalisations plus élaborées. Salvador Giambastiani, un immigré italien débarqué au Chili en 1915, tourna l'année suivante le premier long métrage chilien, *La baraja de la muerte*. Encore conservée aujourd'hui, son œuvre la plus ancienne, *Memories of the El Teniente Mine (1919)*, reste considérée par

les spécialistes comme une étape majeure du cinéma documentaire chilien. Jusque-là, les documentaires étaient majoritairement produits par des institutions ou des sociétés étatiques, et utilisés à des fins informatives ou comme outil de propagande. A la fin des années 1950, la production de documentaires trouva son rythme de croisière et développa un regard

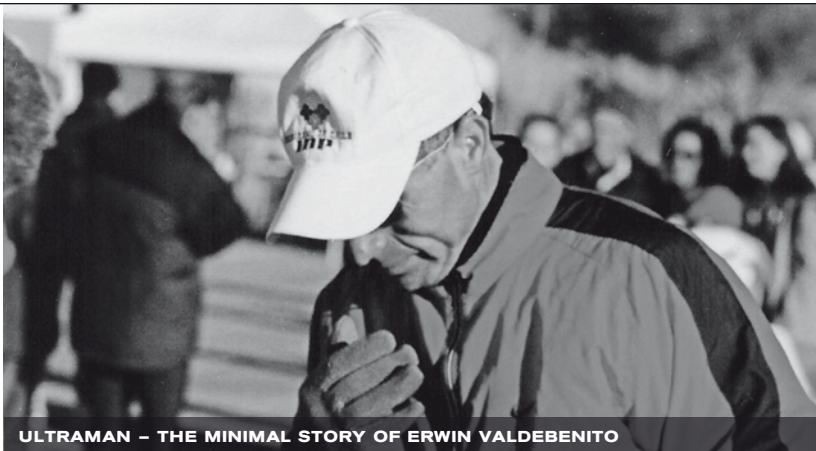
« A LA FIN DES ANNÉES 1950, LA PRODUCTION DE DOCUMENTAIRES TROUVA SON RYTHME DE CROISIÈRE ET DÉVELOPPA UN REGARD D'AUTEUR SPÉCIFIQUE. »

d'auteur spécifique grâce notamment à la création des premières écoles de cinéma qui firent logiquement suite à l'émergence de ciné-clubs et de revues de cinéma. L'institut cinématographique de l'Université Catholique vit le jour en 1955, puis le centre de cinéma expérimental de l'Université du Chili en 1957, qui devint plus tard le département cinématographique. Emmenés par le prêtre Rafael

Sánchez, des cinéastes tels que Patricio Guzmán, Ignacio Agüero et Ignacio Aliaga émergèrent du premier ; sous l'égide de Sergio Bravo, d'autres, comme Pedro Chaskel, Miguel Littin et Héctor Ríos sortirent diplômés du second.

La création de ces deux institutions marqua un tournant dans l'histoire du documentaire chilien ; incontournables

aujourd'hui, de nombreuses personnalités du cinéma local y firent leurs classes. Les résultats furent particulièrement visibles dans les années 1960 : par les contributions remarquables du couple formé par Jorge di Lauro et Nieves Yankovich, et le fait que des cinéastes comme Aldo Francia et Raúl Ruiz s'essayèrent au documentaire. L'influence étrangère ne fut pas en reste, avec l'historien espagnol



ULTRAMAN – THE MINIMAL STORY OF ERWIN VALDEBENITO

– installé au Chili – Leopoldo Castedo, ou les séjours de mentors venus d'ailleurs comme Henri Langlois, John Grierson et Joris Ivens. Ce dernier profita de sa venue pour tourner un véritable bijou : le court métrage *À Valparaiso* (1963), avec l'aide de Sergio Bravo, de l'Université du Chili, et de Patricio Guzmán comme assistant opérateur. Personnage essentiel dans la carrière internationale de Patricio Guzmán, notamment pour sa trilogie marquante *La Bataille du Chili*, Chris Marker écrivit le scénario.

L'élan considérable pris par la jeune industrie audiovisuelle nationale se confirma avec la création, en 1963, d'une exposition cinématographique annuelle dont l'édition de 1966 était axée sur le documentaire. En 1967 et 1969, l'exposition devint le festival du nouveau cinéma d'Amérique latine, et en 1990, après plus de vingt ans d'inactivité, le festival international du film de Viña del Mar, qui porte toujours ce nom.

Plus de 120 documentaires furent produits entre 1957 et 1973, mais hélas, le coup d'état du 11 septembre 1973 donna un coup d'arrêt radical au processus : peu après, le département cinéma de l'Université du Chili ferma ses portes, suivi en 1978 par celui de l'école des arts de la communication de l'Université Catholique. Pour les cinéastes

dont la carrière était établie, les conséquences furent inéluctables : Guzmán, Ruiz, Alvaro Covacevich, Andrés Racz, Orlando Lübbert, ou le journaliste Patricio Henríquez quittèrent le pays. D'autres restèrent, comme Carlos Flores, Ignacio Aliaga, José Román et David Benavente. Malgré la dure répression et la censure de la dictature de Pinochet, ils continuèrent de tourner et abordèrent des questions socio-politiques. Ils furent rejoints entre autres par Ignacio Agüero et ses frères, Juan Carlos et Patricio Bustamante, afin que le genre documentaire perdure malgré la forte opposition.

En 1990, avec le retour de la démocratie, le paysage du documentaire reprit progressivement vie, notamment grâce aux réalisations de cinéastes comme Cristián Leighton et Carmen Castillo. Leurs travaux sont à ajouter à la liste des films réalisés sous la dictature, et à ceux de personnalités comme Guzmán et Ruiz revenus tourner au Chili. Guzmán fut un élément moteur de cette reprise. En 1997, il fonda le FIDOCES, festival international du film documentaire de Santiago, qui programma les meilleurs représentants nationaux et internationaux du genre, et accueillit nombre de cinéastes majeurs.

Ces dix dernières années, encouragé par des initiatives comme la création,

en 2000, de l'Association des réalisateurs de documentaire (ADOC), et le programme de sauvegarde, de préservation et de diffusion du patrimoine développé par la cinémathèque nationale fondée en 2006, le documentaire est devenu la ligne de front du monde audiovisuel chilien. Parallèlement à la remise en service

expositions internationales, ainsi que les récompenses obtenues, s'avèrent déterminantes. La nouvelle génération de réalisateurs tels que Marcela Said, Sebastián Moreno, Tiziana Panizza et le duo Bettina Perut et Iván Osnovikoff fut un élément clef de cette reconnaissance. Nous présentons dans ce Focus

« CES DIX DERNIÈRES ANNÉES, (..) LE DOCUMENTAIRE EST DEVENU LA LIGNE DE FRONT DU MONDE AUDIOVISUEL CHILIEN. »

des opportunités de formation audiovisuelle à l'Université Catholique et à l'Université du Chili, respectivement en 2003 et 2006, la création de nouvelles méthodes scolaires et institutionnelles fut fondamentale. De plus, la possibilité d'accéder aux films et au cinéma d'animation qu'offraient les nouvelles technologies contribua activement au processus. La participation grandissante du cinéma chilien et sa visibilité dans les festivals et

une sélection d'œuvres de certains de ces réalisateurs, quinze courts et longs métrages réalisés entre 2004 et 2015, parallèlement à cinq nouveaux projets en développement. La tranche d'âge des participants va de réalisateurs accomplis comme Castillo ou Leighton, à de plus jeunes comme Maite Alberdi.

D'autres s'aventurèrent du journalisme au documentaire : Carmen Luz Parot, Paola Castillo, Pamela Pequeño,



THE CHILEAN BUILDING

Pachi Bustos et Jorge Leiva par exemple ; on notera également qu'une tendance grandissante, présente dans d'autres cinémas du monde, tend à entremêler le cinéma de fiction et le documentaire en brouillant les frontières, comme en témoigne les films de José Luis Sepúlveda, Esteban Larrain, José Luis Torres Leiva ou Fernando Lavanderos.

Ces dernières années, encouragés par le bon accueil qui leur fut réservé dans des coproductions étrangères, les documentaires chiliens décuplèrent leur présence sur le circuit. Pour autant, il ne fut pas facile pour le public chilien de les voir sur grand écran, car là-bas comme partout dans le monde, les gros blockbusters hollywoodiens tiennent le haut de l'affiche. La création de Chiledoc en 2010 et le succès de son initiative Miradoc marquèrent une étape importante et donnèrent au documentaire une meilleure visibilité. Depuis 2013, la distribution de la plupart des documentaires chiliens est assurée dans un maximum de salles du pays. Projetés une fois par mois, ils offrent la possibilité aux réalisateurs de les présenter dans diverses villes et régions.

Le sélection du Focus donne un aperçu de l'immense variété d'approches et de thèmes embrassés par le documentaire chilien d'aujourd'hui : division

et interconnexion entre domaine public et privé, liens entre individu, histoire et politique, vie quotidienne, registres sociaux voire anthropologiques, *chiaroscuro* des histoires familiales, ou encore manières de capturer le réel. Les plaies encore ouvertes de la dictature de Pinochet ou l'épée de Damoclès d'une censure encore active malgré la démocratie, ainsi que les revendications des populations indigènes et les questions de l'environnement et du patrimoine, font des préoccupations socio-politiques les sujets de réflexion les plus marquants. Mais le Chili est une terre de contrastes, composant à la fois avec le désert et les rives de l'océan Pacifique, les Andes, la Terre de Feu, les lacs et les volcans du sud, l'île de Pâques et les glaces éternelles de l'Antarctique. Dès lors, il n'est guère étonnant de voir cette diversité toujours plus représentée dans les formes documentaires. Comme le mentionne le titre de l'une des œuvres les plus importantes de ces dernières années, réalisée par Ignacio Agüero, le documentaire chilien est encore en construction (*Aquí se construye*).

JOEL POBLETE MORALES

JOURNALISTE, CRITIQUE ET PROGRAMMATEUR AU FESTIVAL INTERNATIONAL DE FILM DE SANTIAGO (SANFIC)

DER CHILENISCHE DOKU-BLICK: UNDER CONSTRUCTION

SEIT DER PINOCHET-DIKTATUR UND DER RÜCKKEHR ZUR DEMOKRATIE IST ÜBER EIN VIERTELJAHRHUNDERT VERGANGEN, IN DEM DAS CHILENISCHE KINO ZU NEUEN KRÄFTEN GEKOMMEN UND WIEDER IN DEN BLICKPUNKT DER WELTÖFFENTLICHKEIT GERÜCKT IST.

In diesem Anerkennungsprozess spielte der Dokumentarfilm ohne Zweifel eine grundlegende Rolle, denn zum einen regt er zu einer Bestandsaufnahme des Alltags an, zum anderen stellt er eine Möglichkeit dar, die Gegenwart und die Zukunft eines Landes zu erforschen, das zwar in vielerlei Hinsicht erfolgreich, aber dennoch voller Widersprüche, Paradoxa und Kontraste ist. Ungeachtet der auch heute noch vorkommenden Zensurdrohungen ist die Doku als Genre ein wichtiger Spiegel der öffentlichen und privaten Geschichte der mehr als 18 Millionen Einwohner des heutigen Chiles.

Seinen ersten Auftritt hatte das Kino in Chile im Jahr 1896 mit der Vorführung eines Lumière-Films, die nur ein Jahr nach der Welturaufführung stattfand und Bilder des täglichen Lebens zeigte. Die neue Kunstform fand rasch zahlreiche Anhänger, die unermüdlich filmten: Das älteste erhaltene Exemplar eines chilenischen Films stammt aus dem Jahr 1903. Mit der Zeit verbesserte sich die Kameraarbeit, wie etwa die Filme des aus Italien stammenden Salvador Giambastiani zeigen, der seit 1915 in Chile lebte. Im darauffolgenden Jahr drehte er mit *La baraja de la muerte* den ersten chilenischen Spielfilm. *Memories of the El Teniente Mine* (1919), seine älteste noch erhaltene Arbeit, gilt in der Fachwelt als wichtiger Meilenstein des

chilenischen Dokumentarfilms. Bis zu seiner Vorführung wurden Dokumentarfilme hauptsächlich von Institutionen und Unternehmen produziert, waren informativer Art oder Propagandainstrumente und hingen oft von staatlich geführten Einrichtungen ab.

Am Ende der 1950er-Jahre gewann die Dokumentarfilmproduktion im Zuge der Gründung der ersten Filmschulen und durch die ersten Filmclubs und Filmzeitschriften ein gewisses Ansehen und einen spezifischeren, stärker autorengebundenen Blick. 1955 wurde erst das Filminstitut der katholischen Universität, 1957 dann das Zentrum für Experimentalfilm der Universität Chile gegründet, das später zu ihrer Filmfakultät wurde. In der von dem Geistlichen Rafael Sánchez geleiteten erstgenannten Einrichtung lernten Filmemacher wie Patricio Guzmán, Ignacio Agüero und Ignacio Aliaga ihr Handwerk, in letzterer wurden unter der Leitung von Sergio Bravo unter anderem Pedro Chaskel, Miguel Littin und Héctor Ríos ausgebildet.

Die Gründung dieser beiden Einrichtungen war in der Geschichte des chilenischen Dokumentarfilms ein echter Wendepunkt und viele der heute im Filmschaffen des Landes unumgänglichen Persönlichkeiten haben dort studiert. Die ersten Ergebnisse wurden insbesondere in den 1960er-Jahre deutlich, als sich auch andere

chilenische FilmemacherInnen – darunter Ido Francia und Raúl Ruiz oder das Filmemacher-Paar Jorge Di Lauro und Nieves Yankovich mit seinem kostbaren Erbe – des Doku-Formats annahmen. Auch ausländische Beiträge hatten einen grossen Einfluss: Der in Chile ansässige spanische Historiker Leopoldo Castedo oder Besuche von weltberühmten Mentoren wie Henri Langlois, John Grierson und Joris Ivens. Ivens nutzte seinen Aufenthalt und drehte mit Unterstützung von Sergio Bravo und der Universität Chile *A Valparaiso* (1963), ein echtes Kleinod, an dem Patricio Guzmán als Kameraassistent mitwirkte. Das Drehbuch des Films stammt von Chris Marker, der später bei der Förderung der internationalen Karriere Patricio Guzmáns und insbesondere seiner aussergewöhnlichen und einflussreichen Trilogie *The Battle of Chile* eine wichtige Rolle spielte.

Der enorme Schwung, den die gerade entstehende nationale Filmindustrie dadurch bekam, spiegelte sich auch in der 1963 gegründeten jährlich stattfindenden Filmausstellung wider, deren Ausgabe 1966 dem Dokumentarfilm gewidmet war. 1967 und 1969 trug sie den Namen Festival des neuen lateinamerikanischen Kinos. 1990 wurde sie nach mehr als zwei Jahrzehnten der Inaktivität unter



ihrem heutigen Namen *Viña del Mar International Film Festival* wieder zum Leben erweckt.

Zwischen 1957 und 1973 wurden über 120 Dokumentarfilme produziert, doch dieser Prozess fand mit dem Staatsstreich vom 11. September 1973 ein jähes Ende. Kurz darauf wurde die

Aliaga, José Román und David Benavente, blieben in Chile. Sie zählten zu den wenigen, die weiterhin als Filmemacher tätig waren und sich trotz der herben Repression und Zensur unter der Diktatur von Augusto Pinochet mit sozialen und politischen Themen auseinandersetzten. Zu ihnen stießen unter

blieben, sowie von Persönlichkeiten wie Guzmán und Ruiz, die nach Chile zurückgekommen waren, um Filme zu machen. Guzmán war 1997 ausserdem die treibende Kraft bei der Gründung des *Santiago International Documentary Film Festival*, FIDOCs, wo die besten nationalen und internationalen Exemplare des Genres vorgeführt werden und zahlreiche bedeutende FilmemacherInnen zugegen sind.

Im vergangenen Jahrzehnt ist der Dokumentarfilm zu einer Frontlinie im audiovisuellen Geschehen Chiles geworden und wird von Initiativen wie der im Jahr 2000 gegründeten Association of Documentary Makers (ADOC) sowie der Rettung, dem Erhalt und der Verteilung des Erbes gewidmeten Cineteca Nacional (gegründet 2006) unterstützt. Zusammen mit neuen Karriereöglichkeiten im audiovisuellen Bereich an der Katholischen Universität und der Universität Chile waren die 2003 und 2006 erfolgten Gründungen von neuen Schulen und Einrichtungen ein wichtiger Vorstoss. Auch der durch die neuen Technologien möglich gewordene Zugang zu Film und bewegten Bildern ist bei diesem Prozess sehr hilfreich. Weiter spielten auch die zunehmende Teilnahme und Wahrnehmbarkeit des chilenischen Films auf Festivals und internationalen Ausstellungen sowie die gewonnenen Preise

eine bedeutende Rolle. Die Arbeiten neuer Generationen von FilmemacherInnen wie Marcela Said, Sebastián Moreno, Tiziana Panizza und das Duo Bettina Perut und Iván Osnovikoff waren an dieser Anerkennung massgeblich beteiligt. Einige dieser FilmemacherInnen sind mit einer Auswahl ihrer wichtigsten Arbeiten bei diesem Focus präsent: Fünfzehn Produktionen von zwischen 2004 und 2015 entstandenen Lang- und Kurzfilmen werden zusammen mit fünf noch in Entwicklung befindlichen Projekten vorgestellt. Für die Selektion wurden sowohl altgediente RegisseurInnen wie Castillo und Leighton als auch VertreterInnen der jüngeren Generation ausgewählt, etwa Maite Alberdi.

Und dann wären da noch jene, die über den Journalismus zum Dokumentarfilm gekommen sind, zum Beispiel Carmen Luz Parot, Paola Castillo, Pamela Pequeño, Pachi Bustos und Jorge Leiva. Interessant ist auch der sich weltweit insgesamt mehr und mehr abzeichnende Trend einer Überschneidung von Spielfilm und Doku, der mit einer Verschiebung der Grenzen einhergeht und unter anderem von José Luis Sepúlveda, Esteban Larraín, José Luis Torres Leiva oder Fernando Lavanderos vertreten wird.

Obgleich sich chilenische Dokumentarfilme auf internationaler Ebene

«AM ENDE DER 1950ER-JAHRE GEWANN DIE DOKUMENTARFILMPRODUKTION (...) EIN GEWISSES ANSEHEN UND EINEN SPEZIFISCHEREN, STÄRKER AUTOREN- GEBUNDENEN BLICK.»

Filmfakultät der Universität Chile geschlossen, das gleiche Schicksal ereilte 1978 die Schule für Kommunikationskunst der katholischen Universität und ihre Filmfakultät. Auch die Karrieren der damals bereits etablierten FilmemacherInnen hatten unweigerlich darunter zu leiden. Guzmán, Ruiz, Alvaro Covacevich, Andrés Racz, Orlando Lübbert oder der Journalist Patricio Henríquez verliessen das Land. Andere, darunter Carlos Flores, Ignacio

anderem auch Ignacio Agüero und seine Brüder Juan Carlos und Patricio Bustamante und irgendwie gelang es ihnen, das Genre inmitten des heftigen Gegenwinds weiterleben zu lassen.

Nach der Wiederherstellung der Demokratie 1990 wurde es in der Doku-Landschaft mit Beiträgen von Filmemachern wie Cristián Leighton und Carmen Castillo wieder lebendig. Ihre Arbeit schloss zu den Werken jener auf, die während der Diktatur weiter aktiv



– unterstützt durch den positiven Anklang im Rahmen ausländischer Finanzierungen von Gemeinschaftsproduktionen – seit einigen Jahren zunehmender Beliebtheit erfreuen, war es für das chilenische Publikum bisher schwierig, diese Werke auf der Kinoleinwand zu sehen, da dort wie RegisseurInnen die Möglichkeit, ihre Arbeit in unterschiedlichen Städten und Regionen zu zeigen. Die in diesen Focus aufgenommene Selektion gibt einen Vorgeschmack auf die enorme Vielfalt der Herangehensweisen und behandelten Themen im heutigen chilenischen Dokumen-

Zensur, die Forderungen von Ureinwohnern des Landes sowie der Schutz der Natur und des kulturellen Erbes – all das sind Themen, die hier behandelt werden. Aber angesichts der Tatsache, dass Chile sowohl aus Wüste und Pazifikküste, Anden und Feuerland, Seen und Vulkanen im Süden, den Osterinseln und dem ewigen Eis der Antarktis besteht, ist es nicht weiter erstaunlich, dass sich eine derartige landschaftliche Vielfalt auch in der Vielfalt der möglichen Formen des Dokumentarfilms niederschlägt. Der chilenische Dokumentarfilm ist im Sinne des Titels eines von Ignacio Agüero gedrehten Dokumentarfilms, der zu den wichtigsten chilenischen Filmen des Genres der letzten Jahre zählt, immer noch «Under Construction» (*Aquí se construye*).

«IM VERGANGENEN JAHRZEHT IST DER DOKUMENTARFILM ZU EINER FRONTLINIE IM AUDIOVISUELLEN GESCHEHEN CHILES GEWORDEN.»

fast überall auf der Welt die Blockbuster aus Hollywood Vorrang haben. Darum sind das 2010 gegründete ChileDoc und seine erfolgreiche Initiative Miradoc entscheidende Meilensteine auf dem Weg zu einem besseren Zugang zu diesem Genre. Seit 2013 macht es die Vorführung der neuesten chilenischen Dokumentarfilme an alternativen Orten im ganzen Land möglich. Die Vorführung erfolgt einmal monatlich und bietet den tarfilm. Trennung und Verbindungen von Privatem und Öffentlichem, die Beziehung des Einzelnen zu Politik und Geschichte, der Alltag bestimmter Charaktere, soziale und anthropologische Fragen, das in den Kulissen von Familien Verborgene und die Art und Weise, wie die Realität eingefangen wird, Politik und Soziales, die von der Diktatur hinterlassenen, immer noch klaffenden Wunden, die trotz Demokratie gelegentlich angedrohte

JOEL POBLETE MORALES
JOURNALIST, FILMKRITIKER UND
PROGRAMMGESTALTER AM INTERNATIONAL
FILM FESTIVAL SANTIAGO (SANFIC)

THE CHILEAN DOCUMENTARY LOOK: UNDER CONSTRUCTION

MORE THAN ONE QUARTER OF A CENTURY AFTER THE RETURN TO DEMOCRACY, FOLLOWING PINOCHET'S DICTATORSHIP, CHILEAN CINEMA HAS GRADUALLY STRENGTHENED ITSELF AND ACHIEVED PUBLIC-AWARENESS ON A GLOBAL SCALE.

In this process of recognition, the role of documentary cinema has undoubtedly been fundamental, both as inspiration for the record of daily life, as well as a way of investigating and questioning the past, the present and the future of a nation that is successful in many ways, but still filled with contrasts, paradoxes and contradictions. Despite occasional censorship threats which persist even in our times, the documentary genre remains an important reflection on the public and private history of more than 18 million people currently living in Chile.

The first cinematographic exhibitions in Chile occurred in 1896, with a Lumière screening which took place just the year following its world debut, showing documentary images of everyday life that were soon imitated by restless local followers of the new art. Indeed, the oldest preserved example of Chilean film dates back to 1903. Over time, further elaborate camerawork appeared like the one by Salvador Giambastiani, of Italian origin, who arrived in Chile in 1915. The following year, he made the first Chilean feature film *La baraja de la muerte. Memories of the El Teniente Mine* (1919), his oldest work still preserved today, is considered by experts to be an important landmark for Chilean documentary cinema.

Until its release, documentary films were mostly produced by institutions and corporations, with informative nature or as instruments of propaganda, often dependent on State-related institutions.

At the end of the fifties, the documentary production began to establish itself and to acquire a more specific

would emerge, while in the latter, under Sergio Bravo's guidance, Pedro Chaskel Miguel Littin and Héctor Ríos would graduate, amongst others.

The creation of these two institutions marked a true milestone in the history of the Chilean documentary, and many of those who studied there are today's ineluctable figures of cinema

“AT THE END OF THE FIFTIES, THE DOCUMENTARY PRODUCTION BEGAN TO ESTABLISH ITSELF AND TO ACQUIRE A MORE SPECIFIC AND AUTEURIST LOOK...”

and auteurist look, via the foundation of the first schools of cinema, a logical effect of the formation of film clubs and film journals. In 1955, the Film Institute of the Catholic University was established, in 1957, the Center of Experimental Cinema of the University of Chile, which would later become its Film Department. In the former, led by the priest Rafael Sánchez, filmmakers such as Patricio Guzmán, Ignacio Agüero and Ignacio Aliaga

in the country. The results began to be seen especially in the sixties, during the same years in which other Chilean filmmakers also ventured to the documentary format, such as Aldo Francia and Raúl Ruiz, as well as the valuable legacy of the couple formed by Jorge Di Lauro and Nieves Yankovich. Contributions from foreigners were also very influential: Spanish historian based in Chile Leopoldo Castedo, or visits of world mentors such as Henri



Langlois, John Grierson and Joris Ivens. Ivens took advantage of his visit and shot a real gem, the short film *A Valparaiso* (1963), with Sergio Bravo and the University of Chile's support and Patricio Guzmán as camera assistant. The film was scripted by Chris Marker who would subsequently be essential in supporting the international career of Patricio Guzmán, in particular his extraordinary and influential trilogy *The Battle of Chile*.

The enormous momentum that the incipient national audiovisual industry was taking was confirmed with the creation in 1963 of an annual film exhibition, which in its 1966 version was focused on documentary. In 1967 and 1969, it was called *Festival of the New Latin American Cinema*. In 1990, after more than two decades of inactivity, it came to be known as *Viña del Mar International Film Festival*, today's designation.

More than 120 documentaries were produced between 1957 and 1973, but the process was unfortunately and radically interrupted in 1973 by the coup d'état of September 11. The Film Department of the University of Chile closed soon afterwards, and in 1978 it was the turn of the School of Arts of the Communication of the Catholic University and its Film Department. There would be an unavoidable impact

on the careers of filmmakers who had already established themselves at that time. Guzmán, Ruiz, Alvaro Covacevich, Andrés Racz, Orlando Lübbert, or journalist Patricio Henríquez left the country. Others such as Carlos Flores, Ignacio Aliaga, José Román and David Benavente remained in Chile. Those were some of the few who remained active as filmmakers, addressing social and political issues despite the harsh repression and censorship of Augusto Pinochet's dictatorship. Ignacio Agüero and his brothers, Juan Carlos and Patricio Bustamante joined them among others and managed to keep the documentary genre alive, despite a large amount of oppositions.

With the return of democracy in 1990, the landscape of documentary work would gradually revive itself, with contributions from filmmakers like Cristián Leighton and Carmen Castillo. Their work would join the collection of the films of those who remained active during the dictatorship, and figures like Guzmán and Ruiz, who returned to Chile to make films. Guzmán was also the driving force and founder in 1997 of the *Santiago International Documentary Film Festival*, FIDOCS, which screens the best national and international exponents of the genre, and welcomes many important filmmakers.

In the past decade, documentaries have definitely become the frontline in the Chilean audiovisual world, supported by initiatives such as the foundation in 2000 of the Association of Documentary Makers (ADOC) or the rescue, heritage preservation and distribution, which has been carried out by the Cineteca Nacional, founded

alongside with the won awards have also been determinant. The work of new generations of filmmakers, such as Marcela Said, Sebastián Moreno, Tiziana Panizza and the duo Bettina Perut and Iván Osnovikoff, has been a key element for this recognition. Some of these filmmakers are present in this Focus, with a selection of their

“IN THE PAST DECADE, DOCUMENTARIES HAVE DEFINITELY BECOME THE FRONTLINE IN THE CHILEAN AUDIOVISUAL WORLD.”

in 2006. Alongside the reactivation of the audiovisual career possibilities at the Catholic University and the University of Chile, in 2003 and 2006 respectively, the creation of new practice schools and institutions has been fundamental. Furthermore, the accessibility to both film and moving images which is made possible by the new technologies helps a great deal in this process. The increasing participation and visibility of Chilean cinema in festivals and international exhibitions

main works: fifteen productions both of feature films and short films made between 2004 and 2015, and presented alongside of five new projects still in the development stage. The age range of filmmakers, whose films are included in this selection goes from career directors such as Castillo and Leighton to younger individuals such as Maite Alberdi.

There are also those that have ventured into documentary out of journalism, for example Carmen Luz Parot,



DAUGHTER

Paola Castillo, Pamela Pequeño, Pachi Bustos and Jorge Leiva; it is also interesting to note how, as in other cinemas of the world and in an increasingly recognizable trend, the paths of fiction and documentary intertwine and borders are blurred, as seen in the films of José Luis Sepúlveda, Esteban Larraín, José Luis Torres Leiva or Fernando Lavanderos. While in recent years Chilean documentaries have had an increasingly acclaimed presence on the international circuit (encouraged by the good reception in foreign co-production funding), it has been difficult for Chilean audiences to see and appreciate these films on the big screen, given that the billboard is still dominated, as almost all over the world, by the big Hollywood blockbusters. For this reason, the creation of Chiledoc in 2010, and its successful initiative Miradoc, represents a decisive milestone to ensure a greater exposure of the genre. Since 2013, it makes the distribution of the most recent Chilean documentaries in alternative venues throughout the country possible. They are screened once a month and offer directors the possibility to present their work in different cities and regions. The selection included in this Focus gives an account of the tremendous variety of approaches and themes

addressed by current Chilean documentaries. The issues and themes include the divide and interconnection between the public and the private, the connection of the individual with politics and history, everyday life of specific characters, the social or even the anthropological register, the chiaroscuro that hides behind families, and the way in which reality is captured. Political and social themes, in the notable presence of still-open wounds left by the dictatorship or occasional censorship threats persisting despite the democracy, as well as the vindication of indigenous peoples and the preservation of the environment and heritage, tend to be the most recognizable subjects of thought. But given that Chile is a territory made out of contrasts, able to include both the desert and the coast of the Pacific Ocean, the Andes mountains, Tierra del Fuego, lakes and volcanoes in the South and even Easter Island and the eternal ice of the Antarctic, it is not surprising that this will also be reflected in the diversity which documentary forms use more and more. The Chilean documentary field, as mentioned in the title of one of the most important Chilean works of the genre in recent years by Ignacio Agüero, is still, *Under Construction (Aquí se construye)*.

JOEL POBLETE MORALES
 JOURNALIST, FILM CRITIC AND
 PROGRAMMER AT INTERNATIONAL FILM
 FESTIVAL SANTIAGO (SANFIC)



MIJAEEL BUSTOS

A TALE OF LOVE, MADNESS AND DEATH

CHILE, GERMANY | 2015 | 22' | SPANISH
UN CUENTO DE AMOR, LOCURA Y MUERTE
 SWISS PREMIERE

L'intérieur d'une habitation qui est aussi celui d'une famille: c'est dans ces espaces que la caméra de Mijael Bustos se pose pour enregistrer et témoigner des nœuds intimes et des paradoxes auxquels ses proches sont confrontés. Vivant sous le même toit, sa grand-mère commence à souffrir de problèmes pulmonaires à cause de l'oncle, fumeur invétéré et par ailleurs atteint de schizophrénie. En raison de cette situation absurde mais contraignante, et afin de préserver sa santé, la femme doit partir vivre avec l'une de ses filles, laissant son mari s'occuper du fils. Une chronique du quotidien et des choses de la vie, racontée avec simplicité et sous un regard bienveillant, montrant la normalité dans l'anomalie, comme manger en regardant la télé ou chanter *Yellow Submarine* sur un banc avec un inconnu. Les questions de l'amour envers ses proches et le choix des êtres à protéger sont au cœur du défi personnel et artistique amorcé par le cinéaste. La démarche rappelle que la famille, c'est aussi les liens que l'on se doit d'entretenir les uns avec les autres, en se reconnaissant les uns les autres.

Das Innere einer Unterkunft, das auch eine Familie von innen zeigt: In diesen Räumen zeichnet die Kamera von Mijael Bustos die intimen Verstrickungen und Paradoxa auf, mit denen seine Angehörigen konfrontiert sind. Seine hier lebende Grossmutter leidet aufgrund ihres kettenrauchenden, und parallel an Schizophrenie erkrankten Onkels zunehmend an Atemproblemen. Die absurde Situation bedarf einer Lösung und zwingt die Frau, zum Schutz ihrer Gesundheit zu einer ihrer Töchter zu ziehen und die Pflege des Sohnes ihrem Mann zu überlassen. Eine Chronik des Alltags und des Alltäglichen, die mit wohlwollendem Blick die Normalität des Anormalen zeigt – etwa während des Essens fernsehen oder mit einem Fremden auf einer Bank *Yellow Submarine* singen. Die Frage der Liebe zu seinen Angehörigen und die Wahl der zu schützenden Personen bilden den Kern dieser persönlichen und künstlerischen Herausforderung, der sich der Filmemacher stellt. Der Film ruft in Erinnerung, dass Familie auch aus Verbindungen besteht, die gepflegt werden müssen und beiderseitige Anerkennung verlangen.

The interior of a home is also that of a family: Mijael Bustos' camera is placed in these spaces to record and bear witness to the intimate ties and the paradoxes that his loved ones are facing. Living under the same roof, his grandmother is starting to develop pulmonary problems due to the uncle, an inveterate smoker who's also suffering from schizophrenia. Because of this absurd yet restrictive situation, and in order to preserve her health, the woman must leave to live with one of her daughters, leaving her husband to take care of their son. A chronicle of the everyday and the realities of life, told simply and under a benevolent gaze, showing the normality in the anomaly, such as eating while watching the television or singing *Yellow Submarine* on a bench with a stranger. Questions of love for one's nearest and dearest and the choice of which beings to protect are at the heart of the personal and artistic challenge begun here by the filmmaker. The approach reminds us that family also means the ties that we must maintain with each other by recognising each other.

SCREENPLAY
Mijael Bustos

PHOTOGRAPHY
Álvaro Anguita

SOUND
Esteban Jara

EDITING
Mijael Bustos

MUSIC
Karim Habib El Fakih

PRODUCTION
Paul Kothé (Verdolaga),
Iván Nakouzi (Luminaria)

FILMOGRAPHY
2015 A Tale of Love, Madness
and Death (sf)
2013 The Final Scene (sf)

CONTACT
Iván Nakouzi
Luminaria
+56 9966372369
ivan@luminaria.cl
www.luminaria.cl

CRISTÓBAL VICENTE

ARCANA

CHILE | 2006 | 81' | SPANISH

**PHOTOGRAPHY**
Cristóbal Vicente**SOUND**
Mario Diaz, Rafael Huerta**EDITING**
Carlos Klein, Cristóbal Vicente**MUSIC**
Carlos Canales, Luis Toto Alvarez**PRODUCTION**
Cristóbal Vicente**FILMOGRAPHY**
2006 Arcana

La première image rappelle une carte postale en noir et blanc, semblable à celles que l'on trouve aux marchés aux puces. On y voit Valparaiso, deuxième ville du Chili et port de renom au bord de l'Océan Pacifique. L'image se resserre, l'oeil se rapproche, les éléments se révèlent. Un long bâtiment devient la figure centrale: un lieu laissé à l'abandon, gardant les traces d'une vie passée. Retour en arrière et entrée en matière: Cristóbal Vicente propose une incursion exceptionnelle dans la prison de Valparaiso durant sa dernière année d'activité, après 150 ans d'existence. Il observe avec dignité et sans jugement le quotidien des protagonistes dans un microcosme coupé du monde mais rempli de vie, de gestes et de sons. On plonge dans le brouhaha des couloirs, de la promenade quotidienne dans la cour extérieure, des matchs de football, des discussions anodines entre compagnons de mésaventures, des visites des femmes et des enfants. On observe cet univers masculin, tel un tableau néoréaliste convoquant un regard rossellinien, appréhendé à travers la force bienveillante du geste cinématographique.

Die erste Einstellung erinnert an eine jener Postkarten in Schwarz-Weiss, die man auf Flohmärkten findet: Abgebildet ist Valparaíso, die zweitgrößte Stadt Chiles und renommiertes Pazifikhafen. Der Bildausschnitt wird kleiner, das Auge nähert sich, die Elemente werden deutlich. Ein langes Gebäude wird zu einer zentralen Figur: Ein verlassener Ort, der die Spuren von vergangenem Leben trägt. Rückblende und Einstieg in das Thema: Cristóbal Vicente bietet ein einzigartiges Eindringen in das Gefängnis von Valparaíso im letzten Jahr seines 150-jährigen Betriebs. Mit Würde und urteilsfrei beobachtet er den Alltag in einem von der Welt abgeschnittenen, dennoch aber lebendigen, von Gesten und Klängen gefüllten Mikrokosmos. Wir tauchen ein in die Geräuschkulisse der Gänge, den täglichen Spaziergang im Gefängnishof, Fussballspiele, beiläufige Gespräche zwischen Häftlingen, Besuche der Frauen und Kinder. Wir sehen diese einem neorealistischen Gemälde gleichende Männerwelt, die eine Betrachtung mit dem Blick eines Rossellini fordert und durch die wohlwollende Kraft des Films greifbar wird.

The first image is reminiscent of a black-and-white postcard, similar to those found in flea markets: we see Valparaiso, Chile's second city and a renowned port on the Pacific Ocean. The image tightens, the eye moves closer, elements are revealed. A long building becomes the central figure: an abandoned site, retaining the traces of a past life. A step backwards and we're introduced to the subject: Cristóbal Vicente offers a unique incursion into Valparaiso Prison during its final year of operation, after 150 years of existence. With dignity and without judgement, he observes the day-to-day activities of the protagonists in a microcosm cut off from the world, yet full of life, gestures and sound. We are plunged into the hubbub of the corridors, the daily walk in the outer courtyard, football matches, anodyne discussions between companions in misfortune, visits from wives and children. We observe this masculine world, like a neorealist painting reminiscent of Rossellini's style, grasped through the benevolent power of the cinematographical act.



CARMEN CASTILLO

CALLE SANTA FE

CHILE, FRANCE | 2007 | 167' | SPANISH

C'est à la rue Santa Fe à Santiago du Chili que la réalisatrice Carmen Castillo fut blessée et son compagnon tué lors des combats de résistance à la dictature de Pinochet dans les années 1970. Une période marquée par la violence, les affrontements, les tortures au nom de la lutte pour la liberté. De nombreux militants du Mouvement de la Gauche Révolutionnaire (MIR), comme la réalisatrice, ont été expulsés du Chili, et ont trouvé refuge ailleurs ou vécu clandestinement. Le film est un retour au pays et aussi un regard sur le passé, analysé et ressenti avec le filtre du présent. En revenant 30 ans plus tard sur ces lieux emplis de douleur et en rencontrant les camarades et la famille, Castillo questionne le sens et la justesse d'une lutte qui a provoqué tant de souffrance. C'est un voyage dans l'histoire personnelle et collective, empreinte de tragédie mais aussi de la lucidité nécessaire pour réussir à l'assimiler. *Calle Santa Fe* est un indispensable acte réparateur et libérateur qui participe au travail fondamental de mémoire que l'histoire chilienne requiert.

Bei den Widerstandskämpfen gegen die Pinochet-Diktatur in den 1970er-Jahren wurde die Regisseurin Carmen Castillo in der Santa-Fe-Strasse in Santiago de Chile verletzt und ihr Lebenspartner getötet. Eine Zeit, die sich mit ihrer Gewalt, den Kämpfen und der Folter im Namen des Freiheitskampfes ins Gedächtnis gebrannt hat. Zahlreiche Aktivisten der Bewegung der revolutionären Linken (MIR) – darunter auch die Regisseurin – wurden aus Chile ausgewiesen und fanden an einem anderen Ort Unterschlupf oder lebten versteckt. Der Film ist eine Rückkehr in das Land und ein Blick in eine Vergangenheit, die, analysiert durch den Filter der Gegenwart, wiedererlebt wird. Mit ihrer Rückkehr an den Ort dieser schmerzhaften Erinnerungen und die Begegnung mit Kameraden und Familienmitgliedern hinterfragt die Regisseurin 30 Jahre nach den Geschehnissen den Sinn und die Richtigkeit eines Kampfes, der solches Leid verursacht hat. Diese Reise in die persönliche und kollektive Geschichte ist von Tragödien geprägt, wird aber mit einer Klarsichtigkeit behandelt, die für ihr Begreifen notwendig ist. *Calle Santa Fe* ist ein unerlässlicher, befreiender Akt der Wiedergutmachung, der Teil der grundlegenden Erinnerungsarbeit ist, die die Geschichte Chiles fordert.

On Santa Fé Street in Santiago in Chile, the director Carmen Castillo was injured and her companion killed while fighting in resistance to the Pinochet dictatorship in the 1970s. A period marked by violence, clashes and torture in the name of the struggle for freedom. Many militants of the Revolutionary Left Movement (MIR), like the director, were expelled from Chile, and found refuge elsewhere or lived clandestinely. The film is a return to the country and also a look at the past, analysed and experienced through the filter of the present. Coming back to these places filled with pain 30 years later, meeting comrades and family, Castillo questions the sense and the justice of a struggle that caused so much suffering. It is a journey into personal and collective history, imbued with tragedy but also with the lucidity necessary for successful assimilation. *Calle Santa Fe* is an indispensable restorative and liberating act that is part of the essential remembrance required by Chilean history.

PHOTOGRAPHY
Ned Burgess, Raphaël O'Byrne

SOUND
Jean-Jacques Quinet

EDITING
Eva Feigeles-Aimé

PRODUCTION
Serge Lalou (Les Films d'Ici)

FILMOGRAPHY
2007 *Calle Santa Fe*

CONTACT
Dave Callahan
Wild Bunch
+44 2088033444
david@bluelight.co.uk
www.wildbunch.biz

SEBASTIÁN MORENO

CITY OF PHOTOGRAPHERS

CHILE | 2006 | 80' | SPANISH

LA CIUDAD DE LOS FOTÓGRAFOS

SWISS PREMIERE

**PHOTOGRAPHY**

David Bravo

EDITING

Teresa Viera-Gallo

MUSIC

Manuel García

PRODUCTION

Claudia Barril

FILMOGRAPHY

2015 Habeas Corpus

2014 Ha'i O Te Taina (sf)

2012 Profes

2011 Mauchos

2006 City of Photographers

La photographie s'inscrit ici comme un puissant moyen de témoignage de l'une des périodes les plus terribles de l'histoire du Chili: la dictature de Pinochet qui a marquée les années 1973 à 1990. Les images prises par un groupe de photographes indépendants sont devenues des armes contre l'oppression et la censure: la publication de photographies de manifestations, de la violence de la police corrompue, des meurtres commis en secret et savamment cachés à l'oeil public ont permis de donner corps à un mouvement de révolution. La création et le travail passionné de l'Association des Photographes Indépendants (AFI), composée par des photographes amateurs et professionnels, a permis de prendre conscience de l'insoutenable situation subie par le peuple chilien. Les impressionnantes images et vidéos d'archives rassemblées par Sebastián Moreno, dont le père est l'un des auteurs, montrent que le travail de ces citoyens-photographes représentait un acte de résistance et un hymne à la liberté. Aujourd'hui, ce film est un document précieux et le reflet de l'histoire du pays.

Die Fotografie nimmt hier den Platz des machtvollen Zeitzeugen der Pinochet-Diktatur der Jahre zwischen 1973 und 1990, eines der schlimmsten Abschnitte der chilenischen Geschichte, ein. Die von einer Gruppe unabhängiger Fotografen aufgenommenen Bilder wurden zu Waffen gegen die Unterdrückung und die Zensur: Die Veröffentlichung der Fotos von Demonstrationen, der Gewalt der korrupten Polizei, der im Geheimen begangenen und vor der Öffentlichkeit gekonnt verborgenen Morde hat einer Revolutionsbewegung Gestalt gegeben. Die Gründung und das leidenschaftliche Wirken des Verbandes unabhängiger Fotografen (AFI), bestehend aus Berufs- und Amateurfotografen, haben dazu beigetragen, die unerträgliche Lage des chilenischen Volkes ins Bewusstsein zu bringen. Die beeindruckenden, von Sebastián Moreno, Sohn eines der Urheber, gesammelten Archivbilder und -videos zeigen, dass die Arbeit dieser fotografierenden Bürger ein Akt des Widerstandes und eine Hymne auf die Freiheit waren. Der Film ist zugleich kostbares Dokument und das Abbild der Geschichte eines Landes.

Photography appears here as a powerful means of testifying to one of the most terrible periods in the history of Chile: the Pinochet dictatorship, which marked the years between 1973 and 1990. The images taken by a group of independent photographers have become arms against oppression and censorship: the publication of photographs of demonstrations, of the violence of the corrupt police, of murders committed in secret and skilfully hidden from the public eye made a revolutionary movement into a reality. The creation, and passionate work, of the Association of Independent Photographers (AFI), consisting of amateur and professional photographers, led to an awareness of the unbearable situation being suffered by the Chilean people. The impressive archive images and videos brought together by Sebastián Moreno—whose father was a member of the association—show that the work of these citizen-photographers represented an act of resistance and a hymn to liberty. Today, this film is both a precious document, and a reflection of the country's history.

CONTACT

Claudia Barril
Películas del Pez
+56 91630051
claudia@peliculasdelpez.com
www.peliculasdelpez.com

JASMIN BASIC



MARÍA PAZ GONZÁLEZ

DAUGHTER

CHILE, PERU | 2011 | 73' | SPANISH

HIJA

Un road-movie familial où mère et fille partent ensemble à la recherche d'êtres chers : la soeur pour la mère et le père biologique pour la fille. En cherchant à donner forme à un arbre généalogique incomplet et à verbaliser des non-dits désormais ancrés dans l'esprit, la réalisatrice et sa mère partagent des moments uniques, à l'enseigne d'une complicité cocasse, mais aussi d'une confrontation plus profonde et sérieuse. Les deux compagnonnes de route tentent ainsi de définir ensemble l'identité de chacune et de comprendre d'où elles viennent. La traversée de plus de 2000 km dans la richesse des paysages du Sud au Nord du Chili et à bord d'une Coccinelle Volkswagen devient un voyage intime et initiatique qui permet aux protagonistes de se rapprocher mais aussi de combler les attentes imaginaires. Un peu comme dans l'une des séquences du film, il y a ici l'envie de se défaire d'un décor en trompe l'oeil qui a pendant trop longtemps fait partie de la vie des deux femmes.

Ein Road-Movie über eine Mutter und eine Tochter, die gemeinsam aufbrechen, um einen jeweils geliebten Mensch zu suchen: die Schwester der Mutter und den biologischen Vater der Tochter. Aus dem Versuch, einem unvollständigen Stammbaum eine Form zu geben und im Geiste verankertes Unausgesprochenes in Worte zu fassen, entstehen einzigartige, zum Teil ulkige Augenblicke zwischen Mutter und Tochter, die hinter einer vordergründigen Verbundenheit eine tiefer greifende, ernstere Konfrontation durchscheinen lassen. Die zwei Reisegefährtinnen versuchen gemeinsam, ihre jeweilige Identität zu definieren und zu verstehen, woher sie kommen. Die mehr als 2000 km lange Durchquerung der vielfältigen Landschaften Chiles entlang einer Süd-Nord-Achse wird an Bord eines VW Käfers zu einer intimen, von ersten Erfahrungen geprägten Reise, die sich die Protagonistinnen einander annähern lässt, gleichzeitig aber auch ihren imaginären Erwartungen Gestalt gibt. Ein wenig wie in einer der Sequenzen des Films entsteht der Wunsch, sich von einem illusionistischen Dekor zu befreien, das schon zu lange Teil des Lebens der beiden Frauen ist.

In this family road movie, a mother and daughter set off together in search of one of their beloved ones: the sister for the mother and the biological father for the daughter. By seeking to shape an incomplete family tree and to put into words the unsaid things now anchored in their minds, the director and her mother share unique moments, through a comical complicity, as well as through a more profound and serious confrontation. The two travelling companions thus attempt to define each other's identity together and understand where they come from. Their crossing of over 2,000 km in the rich landscapes from the South to the North of Chile on board a Volkswagen Beetle becomes an intimate, rites-of-passage journey that enables the protagonists to draw closer to each other and to fulfil their imaginary expectations. A little like in one of the sequences of the film, there is a desire to break away from a *trompe l'oeil* setting that has been part of the two women's life for too long.

SCREENPLAY

María Paz González,
Francisco Hervé

PHOTOGRAPHY

David Bravo

SOUND

Juan Pablo Manríquez

EDITING

María Paz González,
Brian Jacobs

MUSIC

Fernando Milagros

PRODUCTION

Francisco Hervé (Panchito Films), María Paz González, Flor Rubina (Blume Producciones)

FILMOGRAPHY

2011 Daughter

CONTACT

Flor Rubina
Blume Producciones
+56 224159717
flor@blume.cl
www.hija.cl

PAOLA CASTILLO

GENOVEVA

CHILE | 2014 | 68' | SPANISH

**SCREENPLAY**

Paola Castillo

PHOTOGRAPHY

Pablo Valdés

SOUND

Carlos Arias, Boris Herrera

EDITING

Coti Donoso

MUSIC

Camilo Salinas, Anita Tijoux

PRODUCTION

Paola Castillo (Errante Producciones)

FILMOGRAPHY2014 *Genoveva*
2000 *Children of Paradise* (mlf)
2001 *The Last Trace*

En observant une ancienne photographie de son arrière grand-mère Genoveva, sa propre photo et en discutant avec sa fille, dont la ressemblance avec la bisaïeule est très forte, la réalisatrice s'interroge sur les notions de descendance et d'identité. Comment définit-on ses origines? A partir de ce questionnement personnel sur les ancêtres et plus particulièrement sur Genoveva – probablement issue du peuple indien Mapuche – on se penche sur la situation des communautés autochtones chiliennes et sur les nombreuses injustices et discriminations subies et souvent oubliées par l'histoire. Telle cette arrière grand-mère retrouvée sur une image qui a été d'une certaine manière effacée du regard et des souvenirs. Une omission qui est le reflet de la disparition de l'identité d'un peuple dans le contexte social et historique d'un pays. La quête personnelle de Paola Castillo s'ouvre ainsi sur un plus large questionnement, cherchant aussi à porter un regard plus juste sur les Mapuches, trop souvent victimes d'une discrimination injustifiée et exacerbée par les médias. Une question essentielle pour explorer une réalité nationale complexe.

Bei der Betrachtung eines alten Fotos ihrer Urgrossmutter Genoveva, ihres eigenen Fotos und im Gespräch mit ihrer Tochter, die ihrer Urahnin sehr ähnlich sieht, stellt sich die Filmemacherin die Frage nach der Bedeutung von Herkunft und Identität. Wie definiert man seine Herkunft? Von dieser persönlichen Fragestellung über ihre Vorfahren und insbesondere von der vermutlich vom Indio-Volk der Mapuche abstammenden Genoveva ausgehend, werden die Lage der Ureinwohner Chiles und die zahlreichen, ihnen widerfahrenden Ungerechtigkeiten und Diskriminierungen erörtert, die von der Geschichte oft vergessen werden. Wie diese in einem Bild wiedergefundene Urgrossmutter, die in gewisser Weise aus dem Blickfeld und den Erinnerungen gelöscht worden war. Eine Auslassung, die das Verschwinden der Identität eines Volkes im sozialen und historischen Kontext eines Landes widerspiegelt. Die sehr persönlichen Nachforschungen Paola Castillos gehen in eine breitere Betrachtung über, die nicht zuletzt anstrebt, den Mapuche – noch viel zu oft Opfer einer ungerichtfertigten, von den Medien befeuerten Diskriminierung – Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Eine wesentliche Frage für die Ergründung einer in diesem Land komplexen Realität.

In comparing an old photograph of her great-grandmother, Genoveva, with her own photo and discussing it with her daughter – who has a strong resemblance to great-grandmother – the director questions the meanings of descent and identity. How do you define your origins? From this personal questioning on ancestors and more particularly on Genoveva – probably a Mapuche Indian – we focus on the situation of the indigenous Chilean communities and on the numerous injustices and discriminations endured and often forgotten by history. Just like this great-grandmother discovered on an image who has, in a certain manner, been erased from view and from memories. An omission that reflects the disappearance of a people's identity in the social and historic context of a country. Paola Castillo's personal quest thus opens onto a wider questioning, also seeking to more fairly examine the Mapuches – too often victims of unjustified discrimination that is exacerbated by the media. A crucial question to explore a complex national reality.

CONTACTPaola Castillo
Errante Producciones
+56 992370916
pcastillo@errante.cl
www.errante.cl



CARLOS KLEIN

LAND OF WATER

CHILE | 2004 | 80' | SPANISH

TIERRA DE AGUA

SWISS PREMIERE

Infatigable voyageur de l'espace et du temps, Carlos Klein explore avec son premier long-métrage les confins de la Patagonie pour plonger le spectateur dans les abîmes de l'histoire d'hier, d'aujourd'hui et de demain. Dans cette région sauvage, le réalisateur observe minutieusement la nature, reine incontestable de ce bout de monde, sans commentaire, en plein accord avec elle. On prend le temps de saisir les éléments et d'écouter les bruits: au territoire visible s'ajoute le paysage sonore, comme incarnant l'essence de ce que l'on pourrait imaginer être l'une des origines du monde. L'envoûtante cacophonie sonore accueille aussi des fascinantes images d'archives en noir et blanc, tournées en 1943, traces d'un passé marqué par les conquêtes historiques et aussi par la confrontation entre l'homme et la puissance de la nature. À travers une recherche personnelle de l'image et du son, se dessine une œuvre qui devient aussi une intense expérience visuelle, sensorielle et spirituelle.

Carlos Klein, der unermüdlige Erforscher von Raum und Zeit, wandelt mit seinem ersten Langfilm an den Grenzen Patagoniens, um den Zuschauer in die Abgründe der Geschichte von gestern, heute und morgen zu reißen. In dieser wild gebliebenen Region beobachtet der Regisseur – wortlos und im Einklang mit ihr – die Natur als unbestrittene Königin dieses Teils der Welt. Man nimmt sich die Zeit, die Elemente zu erfassen und den Klängen zu lauschen: Das sichtbare Gebiet wird durch die Klanglandschaft zu etwas ergänzt, das als einer der Ursprünge der Welt vorstellbar wäre. Die betörende Kakophonie ist von 1943 gedrehten Schwarzweiss-Bildern durchsetzt, die Spuren einer von historischen Eroberungen und der Konfrontation von Mensch und Natur geprägten Vergangenheit weitertragen. Aus der Suche nach Bild und Klang entsteht ein Werk, das nicht zuletzt auch eine intensive visuelle, sinnliche und spirituelle Erfahrung ist.

A tireless traveller through space and time, Carlos Klein explores the confines of Patagonia with his first feature-length film, plunging the viewer into the depths of yesterday, today and tomorrow's history. In this wild region, the director closely observes nature, the incontestable queen of this piece of the world, without commentary, and in total agreement. We take the time to grasp the elements and listen to the noises: the sound landscape is added to the visible territory, as if it embodied the essence of what we could imagine to be one of the origins of the world. The captivating cacophony of sound also welcomes fascinating black-and-white archive images, filmed in 1943, traces of a past marked by historical conquests and also by the confrontation between man and the power of nature. A work takes shape through this personal search for images and sound, and also becomes an intense visual, sensorial and spiritual experience.

PHOTOGRAPHY

Inti Briones, Carlos Klein

SOUND

Mario Díaz, Carlos Klein

EDITING

Carlos Klein

PRODUCTION

Carlos Klein (CKFilms)

FILMOGRAPHY

2012 Where the Condors Fly

2004 Land of Water

1997 Ibycus: A Poem by John Heath-Stubbs (sf)

CONTACT

Carlos Klein
CKFilms
+56 969655968
carloskleinf@gmail.com

CRISTÓBAL VALENZUELA

NEW YEAR

CHILE | 2010 | 14' | SPANISH

AÑO NUEVO

INTERNATIONAL PREMIERE

**SCREENPLAY**

Cristóbal Valenzuela

PHOTOGRAPHY

Carlos Cohl

SOUND

Carlos Cohl

EDITING

Cristóbal Valenzuela

PRODUCTION

Cristóbal Valenzuela

FILMOGRAPHY

2010 New Year (sf)

2005 The First Warlocks Were
the Parents (sf)

2004 Tourists Dialogues! (sf)

Les rues de Santiago en pleine nuit, remplies par la foule, les sons de fête, les lumières qui clignotent. C'est le réveillon de la Saint-Sylvestre : hommes, femmes, enfants et vieillards se retrouvent en ville pour fêter ensemble le traditionnel passage d'une année à l'autre. Trois mois plus tôt, Cristóbal Valenzuela a recueilli de manière spontanée des témoignages d'hommes ordinaires et solitaires rencontrés la nuit dans la rue : ils se livrent à la caméra en toute sincérité et simplicité, en partageant leurs souvenirs faits de bonheur mais aussi de tristesse, alternant pessimisme et optimisme. Filmés en noir et blanc, les récits des personnes rencontrées se transforment en un tableau impressionniste parsemé de fragments de vie à la fois uniques et anodins, nous rappelant que la fin d'une période marque aussi le début d'un nouveau cycle. Les feux d'artifices qui éclatent dans le ciel nocturne semblent vouloir balayer le passé et diffuser l'espoir d'un nouveau départ.

Die nächtlichen, von Menschenmengen, festlichen Klängen und blinkenden Lichtern gefüllten Strassen Santiagos. Es ist die Silvesternacht: Männer und Frauen, Alt und Jung, kommen in der Stadt zusammen, um gemeinsam den Übergang in das neue Jahr zu feiern. Drei Monate zuvor hatte Cristóbal Valenzuela spontan die Worte von normalen Leuten und Einzelgängern aufgezeichnet, denen er nachts auf der Strasse begegnete: Einfach und ehrlich öffnen sie sich der Kamera und teilen in einem Wechsel von Pessimismus und Optimismus ihre aus Glück und Traurigkeit gemachten Erinnerungen. Die in Schwarzweiss gefilmten Personen werden zu einem von mal einzigartigen, mal banalen Lebensfragmenten übersäten, impressionistischen Gemälden, das uns daran erinnert, dass das Ende einer Zeit auch stets der Anfang eines neuen Zyklus ist. Das Feuerwerk am nachtschwarzen Himmel scheint die Vergangenheit vertreiben und die Hoffnung auf einen neuen Anfang verbreiten zu wollen.

The streets of Santiago in the middle of the night, filled with crowds, the sounds of parties, flashing lights. It's New Year's Eve: men, women, children and old people gather together in town to celebrate the traditional transition from one year to the next. Three months earlier, Cristóbal Valenzuela spontaneously collected stories from ordinary and solitary men encountered in the street at night: they open up to the camera with candour and simplicity, sharing their memories consisting of happiness as well as sadness, alternating between pessimism and optimism. Filmed in black and white, the accounts of the people encountered turn into an Impressionist painting sprinkled with fragments of life that are both unique and anodyne, reminding us that the end of one period also marks the beginning of a new cycle. The fireworks that explode in the night sky seem to want to sweep away the past and spread the hope of a fresh start.

CONTACTCristóbal Valenzuela
+56 977393134
duam85@yahoo.com



IVÁN OSNOVIKOFF, BETTINA PERUT

NEWS

CHILE | 2009 | 81' | SPANISH

NOTICIAS

SWISS PREMIERE

Noticias propose un collage d'images du monde et une observation pointue et parfois dérangeante de la société à travers des fragments de réalité qui questionnent la perception des spectateurs. Les réalisateurs Bettina Perut et Ivan Osnovikoff pourraient être qualifiés d'architectes de l'image: la composition de leurs plans traduit une précision savamment réfléchie. Mais la proximité de la caméra avec les êtres et les objets observés, voire scrutés, pourrait aussi faire penser au travail du chirurgien. C'est en tous cas à travers un regard unique et perçant qu'ils donnent à voir une mosaïque du monde auquel le spectateur n'est pas souvent confronté; des tableaux où le beau côtoie le laid, où la vie alterne avec la mort et les intérieurs exigus laissent la place aux vastes extérieurs. Les réalisateurs nous confrontent avec la nature, les animaux et l'homme de manière radicale en proposant un défi cinématographique unique et exigeant, loin des images habituellement diffusées par les médias.

News ist eine Kollage von Bildern der Welt, eine radikale und zum Teil verstörende Beobachtung der Gesellschaft anhand von Realitätsfragmenten, die die Wahrnehmung der Zuschauer einer harten Prüfung unterziehen. Die Regisseure Bettina Perut und Ivan Osnovikoff könnten als Architekten des Bildes bezeichnet werden: Die Verkettung der Einstellungen lässt eine sorgfältig durchdachte Präzision durchscheinen. Doch die Nähe der Kamera zu den betrachteten, fast abgetasteten Objekten erinnert auch an die Arbeit eines Chirurgen. Mit einem einzigartigen, durchdringenden Blick fördern sie ein Mosaik der Welt zutage, das dem Zuschauer nur selten vor Augen kommt: Bilder, wo schön und hässlich Seite an Seite stehen, wo Leben und Tod sich abwechseln und die Enge von Innenräumen der Weite von Aussenwelten weicht. Anhand einer einmaligen und anspruchsvollen filmischen Herausforderung, die weit von den in den Medien üblicherweise verbreiteten Bildern entfernt ist, werden wir auf radikale Art und Weise mit der Natur, den Tieren und dem Menschen konfrontiert.

News offers a collage of images of the world and a specific and at times disturbing observation of society through fragments of reality that question the audience's perception. The directors Bettina Perut and Ivan Osnovikoff could be described as image architects: the composition of their shots translates a cleverly considered precision. But the proximity of the camera with the beings and objects observed, even scrutinised, could also be reminiscent of the work of a surgeon. In any case, through a unique and intense perspective, they show a mosaic of the world with which the spectator is not often faced: frames in which beauty rubs shoulders with ugliness, where life alternates with death, and cramped interiors make way for vast exteriors. Bringing us face to face in a radical manner with nature, animals and humanity, the directors provide a one-of-a-kind and demanding cinematographical challenge, far from the habitual images shown by the media.

PHOTOGRAPHY

Pablo Valdés

SOUND

Iván Osnovikoff

EDITING

Iván Osnovikoff, Bettina Perut

PRODUCTION

Iván Osnovikoff, Bettina Perut (Perut + Osnovikoff)

FILMOGRAPHY

Iván Osnovikoff & 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

Iván Osnovikoff

Perut + Osnovikoff

+56 962073144

osnovikoff@gmail.com

www.perutosnovikoff.com

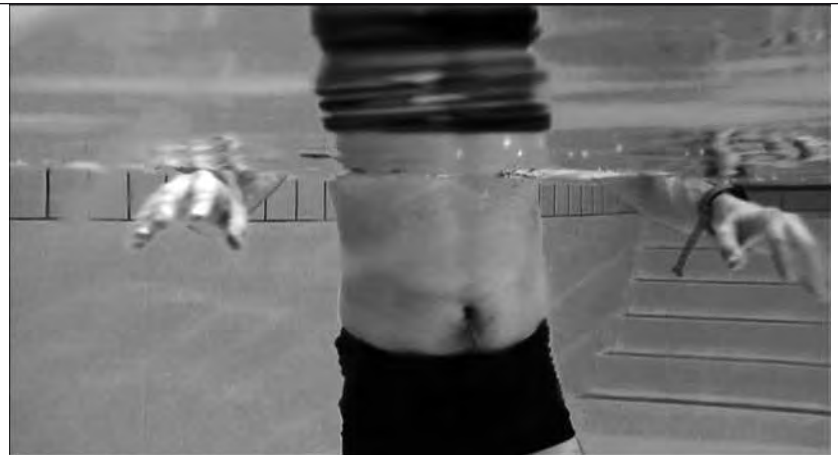
RENÉ BALLESTEROS

THE BURN

FRANCE, CHILE | 2009 | 65' | SPANISH

LA QUEMADURA

SWISS PREMIERE

**SCREENPLAY**

René Ballesteros

PHOTOGRAPHY

René Ballesteros, Jacques Loeuille, Severine Pinaud, Enríque Ramírez

SOUND

Marco Burdiles

EDITING

René Ballesteros, Marina Meliande, Catherine Rascon

MUSIC

René Ballesteros

PRODUCTION

Le Fresnoy – Studio national des arts contemporains

FILMOGRAPHY

2017 The Castle (in production)
 2010 I Am the One Responsible for the Death of Michel Foucault (sf)
 2009 The Burn
 2007 Las estrellas (sf)

Une quête intime menée avec pudeur: le cinéaste René Ballesteros et sa sœur cherchent à renouer avec leur mère disparue 26 ans plus tôt. Elle a quitté la famille au Chili pour partir refaire sa vie au Venezuela. Le seul héritage qu'elle leur a laissé, symbolique, adopte la forme de quelques exemplaires d'une collection de livres interdite sous la dictature. Cette bibliothèque devient un outil concret pour découvrir l'histoire de la famille, pour reprendre contact avec la mère et pour faire ressurgir des souvenirs enfouis. Le réalisateur décide avec courage et bienveillance de plonger dans le passé, tout comme il réussit, après quelques hésitations, à plonger dans la piscine où il apprend à nager. Au fil des entretiens téléphoniques, certaines pièces du puzzle semblent trouver leur place, et les discussions avec les autres membres de la famille permettent de combler les non-dits. Les archives visitées pour retrouver les traces des livres interdits font écho aux archives familiales marquées par la blessure de l'abandon. Les conversations avec le fantôme maternel cherchent ainsi à donner corps à une absence incomprise et à tourner la page d'un livre jamais lu.

Eine behutsam geführte intime Suche: Der Filmemacher René Ballesteros und seine Schwester versuchen mit ihrer Mutter, die 26 Jahre zuvor aus ihrem Leben verschwunden war, in Kontakt zu treten. Sie hat die Familie in Chile verlassen, um in Venezuela neu anzufangen. Als einzige Verbindung sind nur einige Bände einer Buchreihe, die unter der Diktatur verboten war, zurückgeblieben. Diese Bibliothek wird zu einem konkreten Werkzeug, um die Geschichte der Familie aufzudecken, mit der Mutter wieder in Kontakt zu treten und alte Erinnerungen zurückzuholen. So, wie es ihm gelingt, nach einigem Zögern in das Schwimmbecken zu tauchen, wo er Schwimmen lernt, beschliesst der Filmemacher mutig, mit einem wohlwollenden Blick in die Vergangenheit einzutauchen. Im Laufe der Telefonate scheinen sich einige Puzzlestücke zusammenzufügen und die Gespräche mit den anderen Familienmitgliedern bringen Licht in Unausgesprochenes. Die Archive, die besucht werden, um die verbotenen Bücher aufzufinden, sind eine Erweiterung der vom Verlust gezeichneten Familienarchive. Die Gespräche mit dem Geisterbild der Mutter sind ein Versuch, einer unverständlich gebliebenen Abwesenheit eine Form zu geben und das Kapitel eines nie gelesenen Buches zu schliessen.

In an intimate quest undertaken with modesty, the filmmaker René Ballesteros and his sister seek to reconnect with their mother who disappeared twenty-six years ago. She left the family in Chile in order to start a new life in Venezuela. The only symbolical heritage she left them is a collection of books that were banned during the dictatorship. This library becomes a concrete tool to discover the history of the family, reconnect with the mother and bring back buried memories. With courage and goodwill, the director decides to dive into the past, just as he manages, after some hesitation, to dive into the swimming pool where he's learning to swim. Over telephone conversations, certain pieces of the puzzle seem to fall into place, and discussions with other members of the family enable the gaps to be filled. The archives, visited to find the traces of the banned books, echo the family archives marked by the wound of abandonment. The conversations with the maternal ghost thus seek to give substance to a misunderstood absence, to turn the page on a book that was never read.

CONTACT

Natalia Trebik
 Le Fresnoy
 +33 320283800
 ntrebik@lefresnoy.net
 www.lefresnoy.net

JASMIN BASIC



MACARENA AGUILÓ

THE CHILEAN BUILDING

CHILE, CUBA, FRANCE, NETHERLANDS | 2010 | 95' | SPANISH

EL EDIFICIO DE LOS CHILENOS

Ce film retrace pour la première fois un chapitre méconnu de l'histoire chilienne : après leur exil en Europe, des militants du mouvement de la gauche révolutionnaire MIR reviennent au pays, pour soutenir la lutte contre la dictature de Pinochet. Leurs enfants furent placés en sécurité, d'abord en Europe et ensuite à Cuba, dans des maisons communautaires baptisées «Project Home». Ces enfants ont grandi loin de leurs parents partis défendre leurs idéaux politiques au Chili. Le regard de la réalisatrice, elle-même l'un des nombreux enfants du MIR accueillis dans l'une de ces structures communautaires uniques pour l'époque, permet de confronter l'esprit utopique d'hier à la lucidité, le regret et parfois la désillusion de ces enfants devenus entretemps adultes. C'est aussi l'occasion de réfléchir, à travers les nombreux témoignages recueillis et les précieux documents d'archive, au prix du sacrifice de la famille par rapport à la valeur de l'engagement politique et de la lutte pour la liberté.

Dieser Film zeichnet erstmals ein wenig bekanntes Kapitel der chilenischen Geschichte nach: Nach ihrem Exil in Europa kehren Aktivisten der Bewegung der revolutionären Linken (MIR) zurück, um den Kampf gegen die Pinochet-Diktatur zu unterstützen. Ihre Kinder hatten sie zunächst in Europa, später in Cuba in sogenannten 'Project Home'-Gemeinschaftshäusern, in Sicherheit gebracht. Die Kinder wuchsen fern ihrer Eltern auf, die aufgebrochen waren, für ihre politischen Ideale in Chile zu kämpfen. Der Blick der Filmemacherin, die selbst eines der zahlreichen Kinder war, die in einer dieser für die damalige Zeit einzigartigen gemeinschaftlichen Struktur untergebracht waren, konfrontiert die utopischen Beweggründe von damals mit den Erkenntnissen von heute, dem Bedauern und teils auch der Desillusionierung dieser Kinder, die nun Erwachsene sind. Anhand einer Vielzahl von gesammelten Zeugenberichten und wertvollen Archiven regt der Film ausserdem dazu an, darüber nachzudenken, welcher Preis damit verbunden ist, die Familie dem politischen Engagement und dem Kampf für die Freiheit zu opfern.

This film retraces a little-known chapter of Chilean history for the first time: after their exile in Europe, militants of the Revolutionary Left Movement (MIR) returned to the country to support the struggle against the Pinochet dictatorship. Their children were placed in safety, first in Europe and then in Cuba, in community houses baptised "Project Home". These children grew up far from their parents, who had left to defend their political ideals in Chile. The perspective of the director – who was herself one of the many children of the MIR brought up in one of these communal structures, unique for their time – brings the utopic spirit of yesterday face to face with lucidity, regret and, at times, the disillusionment of these children who, in the meantime, have become adults. It is also an opportunity to reflect, through the many testimonies gathered and precious archive documents, on the price of sacrificing family as opposed to the value of political commitment and the fight for freedom.

SCREENPLAY

Macarena Aguiló, Susana Foxley

PHOTOGRAPHY

Arnaldo Rodríguez

SOUND

Mauricio Molina

EDITING

Macarena Aguiló, Catherine Mabilat

MUSIC

Elizabeth Morris

PRODUCTION

Macarena Aguiló (El Espino Films), Juan Manuel Egaña (Aplaplac Producciones)

FILMOGRAPHY

2010 The Chilean Building

CONTACTMacarena Aguiló
El Espino Films
+56 999983357
maguilomar@gmail.com
www.elespinofilms.cl

MAITE ALBERDI

THE LIFEGUARD

CHILE | 2011 | 64' | SPANISH

EL SALVAVIDAS

**SCREENPLAY**

Maite Alberdi, Sebastián Bramh

PHOTOGRAPHY

Pablo Valdés

SOUND

Amador Providel, Mario Puerto

EDITING

Alejandro Fernández

PRODUCTION

Paola Castillo (Errante Producciones)

FILMOGRAPHY

2015 I'm Not from Here (sf)
 2014 Tea Time
 2011 The Lifeguard
 2007 The Hairdressers (sf)
 2005 The Trapeze Artists (sf)

Une plage de sable au bord de l'océan. Les vacanciers commencent à affluer, le sauveteur prépare minutieusement son poste. Un petit air de Californie souffle sur les premières images du film, mais détrompons-nous: c'est d'une populaire station balnéaire chilienne qu'il s'agit. Sous le soleil de l'été, on observe le quotidien de Mauricio, sauveteur aux longues dreadlocks, dont on devine rapidement le dévouement et l'engagement. Au fil d'une journée, on découvre ce protagoniste dont le travail semble être une véritable mission: Mauricio fait toujours preuve de professionnalisme mais, à la fois compréhensif et sérieux, également d'une rare capacité d'écoute. Sur la plage qu'il surveille, il devient une référence pour les petits et les grands, au risque parfois d'en faire trop et de pêcher par excès de zèle. À travers le remarquable travail de caméra et de la composition des plans, on plonge aussi dans les diverses réalités des personnages: la plage se transforme ainsi en un microcosme aux airs tragico-miques, un théâtre de la vie où la réalité frise le grotesque.

Ein Sandstrand am Ozean. Die Bade-gäste treffen ein und der Rettungsschwimmer bereitet sorgfältig seinen Wachposten vor. Die ersten Bilder des Films könnten auch in Kalifornien gedreht worden sein, stammen aber aus einem beliebten Badeort an der chilenischen Küste. In der Sommer-sonne folgen wir dem Alltag des Rettungsschwimmers Mauricio mit seinen langen Dreadlocks, und schnell wird deutlich, mit wieviel Hingabe und Engagement er seinen Beruf ausübt. Einen Tag lang entdecken wir eine Person, die ihre Arbeit als Mission versteht: Mauricio, zugleich verständnisvoll und ernst, ist ein echter Profi seines Fachs, gleichzeitig aber auch ein aussergewöhnlicher Zuhörer. An dem von ihm überwachten Strand wird er zum Bezugspunkt für Alt und Jung und läuft Gefahr, es mit einem Übermass an Einsatz zu übertreiben. Mit einer bemerkenswerten Kameraarbeit und Abfolge von Einstellungen erleben wir die diversen Realitäten der Protagonisten: Der Strand verwandelt sich in einen tragikomischen Mikrokosmos, eine Bühne des Lebens, wo die Realität das Groteske streift.

A sandy beach at the ocean. Holidaymakers are beginning to converge, the lifeguard is carefully preparing his station. A Californian-style atmosphere pervades the first images of the film, but make no mistake: this is a Chilean seaside resort. Beneath the sun of the Chilean summer, we observe the day-to-day life of Mauricio, a lifeguard with long dreadlocks, whose devotion and commitment we quickly perceive. Over the course of a day, we discover this protagonist whose work seems to be a real mission: Mauricio always shows professionalism but, simultaneously understanding and seriousness, with a rare ability for listening. On the beach he watches over, he has become a benchmark for children and adults alike, at risk sometimes of doing too much and being overzealous. Through the remarkable camera work and the composition of the shots, we are also plunged into the various realities of the characters: the beach thus transforms into a microcosm with tragicomic notes, a stage for life where reality approaches the grotesque.

CONTACT

Paola Castillo
 Errante Producciones
 +56 992370916
 pcastillo@errante.cl
 www.errante.cl



JEAN DE CERTEAU, MARCELA SAID

THE YOUNG BUTLER

CHILE | 2011 | 70' | SPANISH

EL MOCITO

«Je suis quelqu'un de bien»: c'est par cette affirmation proche de la justification que Jorgelino Vergara se présente à la caméra. Adolescent, il a été un 'mocito', sorte de garçon à tout faire auprès des tortionnaires de la DINA, la police secrète de Pinochet, active sous la dictature, entre 1974 et 1989. Pendant ces années, les militaires ont torturé et tué des milliers d'opposants au régime, laissant ensuite une bonne partie des responsables de ces crimes impunis ou protégés par le silence. Jorgelino obéissait aux ordres dans l'un des centres d'extermination et s'occupait des prisonniers. Son rôle de domestique s'est transformé, sans qu'il s'en rende véritablement compte, en celui de gardien, et il assista aux actions les plus atroces. Aujourd'hui il préfère le silence à la dénonciation. Il a choisi de vivre dans l'isolement et le nomadisme, coupé de la société et proche de la nature. Cependant, il accepte de se confier à la caméra et de revenir sur le lieu des crimes: on suit alors ce personnage troublant, forcé de questionner notre regard et notre jugement.

«Ich bin ein guter Mensch»: Mit dieser Aussage – fast einer Rechtfertigung – stellt sich Jorgelino Vergara der Kamera. Als Jugendlicher war er ein 'Mocito', eine Art Laufbursche für die Folterknechte der DINA, Pinochets Geheimpolizei, die während der Diktatur von 1974 bis 1989 ihr Unwesen trieb. In diesen Jahren veranlasste das Militär die Folterung und Tötung tausender Regimegegner und liess später einen grossen Teil der für diese Verbrechen Verantwortlichen ungestraft davonkommen. Jorgelino leistete in einem dieser Tötungszentren Gehorsam und kümmerte sich um die Gefangenen. Von ihm fast unbemerkt wurde er vom Domestiken zum Wächter und wohnte den grausamsten Taten bei. Heute zieht er das Schweigen der Denunzierung vor. Er hat sich für ein nomadenhaftes, abgeschiedenes, von der Gesellschaft getrenntes und naturnahes Leben entschieden. Er willigt jedoch ein, sich der Kamera anzuvertrauen und an den Ort des Verbrechens zurückzukehren: Gezwungen, unseren Blick und unser Urteil zu hinterfragen, folgen wir dieser Figur.

“I'm a good person”: this is the affirmation, bordering on justification, with which Jorgelino Vergara introduces himself to camera. As an adolescent, he was a 'mocito', a kind of office boy for the torturers of Pinochet's secret police, the DINA, which operated during the dictatorship between 1974 and 1989. For years, the military tortured and killed thousands of the regime's opponents, then leaving a large part of those responsible for these crimes unpunished or protected by silence. Jorgelino obeyed orders in one of the extermination centres and looked after the prisoners. His role as a domestic servant turned, without him really realising, into that of a guard, and he witnessed the most atrocious actions. Today, he prefers silence over denunciations. He has chosen to live in isolation and nomadism, cut off from society and close to nature. However, he agrees to confide in the camera and to come back to the scene of the crimes: so, we follow this troubled personality, forced to question our perspective and judgement.

PHOTOGRAPHY
Arnaldo Rodriguez

SOUND
Boris Herrera, Erick del Valle

MUSIC
Jorge Arriagada

PRODUCTION
Marcela Said (Icalma Films)

FILMOGRAPHY
Jean de Certau
2011 The Young Butler
2006 Opus Dei

Marcela Said
2013 The Summer of Flying Fish
2011 The Young Butler
2006 Opus Dei
2001 I Love Pinochet

CONTACT
Augusto Matte
Jirafa Films
+56 992353207
augustomatte@gmail.com
www.jirafa.cl

CRISTIÁN LEIGHTON

ULTRAMAN – THE MINIMAL STORY OF ERWIN VALDEBENITO

CHILE | 2004 | 75' | SPANISH

EL CORREDOR**SCREENPLAY**

Cristián Leighton

PHOTOGRAPHY

David Bravo

EDITING

Sophie França

MUSIC

Cristán Freund

PRODUCTION

Daniela Bunster (Surreal)

FILMOGRAPHY

2009 Kawase-San

2004 Pachayki

2004 Ultraman – the Minimal Story of Erwin Valdebenito

2001 Nema problema

2000 El cuerpo del deseo

1995 The Desert Train

Portrait absurde et touchant d'Erwin Valdebenito, employé de bureau dont le quotidien se déroule sous le signe de la routine et de l'anonymat. Mais sa passion obsessionnelle pour la course à pied fait de lui un improbable petit héros: chaque jour, à l'aube, il parcourt une quinzaine de kilomètres sur l'autoroute pour se rendre à son travail à Santiago, au mépris des nombreuses voitures et de la pollution. Une fois arrivé au bureau, il se transforme illico en parfait fonctionnaire, exécutant des tâches routinières telles que le remplacement des rouleaux de papier dans les machines en parcourant les divers étages ou en arpentant le dédale de corridors du vaste immeuble. Cette double vie semble créer un équilibre dans la vie d'Erwin: la passion pour la course compense le train-train professionnel. L'assiduité et l'engagement dans la préparation pour l'ultra-marathon, l'une des grandes épreuves de course à pied, font d'Erwin un de ces personnages épiques qui vivent à la limite de leur passion.

Das absurde und rührende Porträt des Büroangestellten Erwin Valdebenito, dessen Alltag im Zeichen von Routine und Anonymität steht. Seine Besessenheit für den Laufsport macht ihn zu einem atypischen Kleinhelden: Jeden Tag legt er unter Missachtung der Gefahren und der Verschmutzung die gut fünfzehn Kilometer zu seinem Arbeitsplatz in Santiago im Laufschrift auf der Autobahn zurück. Bei seinem Eintreffen im Büro findet seine Verwandlung in einen tadellosen Beamten statt, der – durch die endlosen Korridore und vielen Stockwerke wandelnd – Routinearbeiten wie etwa das Wechseln von Papierrollen in den Maschinen erledigt. Dieses Doppelleben scheint eine friedliche Koexistenz zu führen und bringt ein Gleichgewicht in Erwins Leben: Die Leidenschaft für das Laufen wiegt den grauen Berufsalltag auf. Die eifrige, intensive Vorbereitung auf den Ultramarathon, der zu den wichtigsten Wettkämpfen für Läufer zählt, lässt Erwin zu einer jener epischen Figuren werden, deren Leben sich am Rande ihrer Leidenschaft abspielt.

The absurd and touching portrait of Erwin Valdebenito, an office worker whose daily life is one of routine and anonymity. But his obsession with running makes him an improbable little hero: every day, at dawn, he runs about fifteen kilometres on the motorway to get to work in Santiago, in defiance of the many cars and the pollution. Once in the office, he is immediately transformed into the perfect civil servant, carrying out routine tasks such as replacing rolls of paper in the machines, wandering the various floors or roaming the maze of corridors in the huge building. This double world seems to create equilibrium in the life of Erwin: this passion for running compensates for the professional drudgery. His diligence and commitment in preparing for an ultra-marathon, a big running event, make Erwin into one of these epic personalities who live on the limits of their passion.

CONTACT

Daniela Bunster

Surreal

+56 994082632

dbunster@surreal.cl

www.surreal.cl



ROBERTO COLLÓ

WHITE DEATH

CHILE | 2014 | 17' | SPANISH

MUERTE BLANCA

Le 18 mai 2005, une troupe de 45 soldats de l'armée chilienne, prisonnière d'une violente tempête de neige, trouve la mort dans la région d'Antuco, au milieu des imposantes montagnes. Ce fait divers tragique est porté sur grand écran à travers un regard personnel et inventif, donnant forme à une reconstitution proche de l'expressionnisme, mais aussi à une œuvre atmosphérique et puissante. Ici le paysage devient le protagoniste : les cimes enneigées, le brouillard, le silence rompu par le vent glacial, les voix venues d'enregistrements anciens... On se promène parmi les vestiges de lieux abandonnés, on entend en arrière-fond des sons venus d'un ailleurs qui n'existe plus, et l'on croit percevoir les spectres de présences passées. Dans ce lieu devenu non-lieu, la seule force qui règne incontestablement est la nature, bien plus grande que l'homme. Voyage aux frontières des genres et de la vie à travers la rencontre entre documentaire, film expérimental et animation, le film se transforme en un paysage suspendu aux frontières du réel, où l'histoire semble devenir légende.

Am 18. Mai 2005 sterben bei einem heftigen Schneesturm in der Region Antuco 45 Soldaten der chilenischen Armee, eingekesselt in einem imposanten Bergmassiv. Ein persönlicher, kreativer Blick überträgt das tragische Ereignis auf die Leinwand und lässt eine nahezu expressionistische Nachstellung, gleichermassen aber auch ein atmosphärisches, eindringliches Werk entstehen. Die Landschaft wird Protagonistin: Verschneite Gipfel, Nebel, die vom eisigen Wind aufgebrochene Stille, Stimmen aus alten Aufnahmen... Man wandelt durch die Ruinen verlassener Orte, im Hintergrund Klänge aus einem nicht mehr existierenden Anderswo, und man glaubt, die Geister früherer Präsenz zu spüren. An diesem zu einem Un-Ort gewordenen Ort herrscht, mächtiger als der Mensch, alleine die Kraft der Natur. Wie eine Reise an die Grenzen der Genres und des Lebens anhand einer Annäherung von Dokumentarfilm, Experimentalfilm und Animationsfilm wandelt sich der Film zu einer am Rande der Realität schwebenden Landschaft, wo Geschichte Legende wird.

On 18 May 2005, a troop of 45 soldiers in the Chilean army, trapped by a violent snowstorm, died in the Antuco region, amidst imposing mountains. This tragic event is brought to the big screen through a personal and creative perspective, giving form to a reconstitution bordering on expressionism, but also to an atmospheric and powerful work. Here, the landscape becomes the protagonist: snow-capped peaks, fog, silence broken by glacial wind, voices coming from old recordings... We walk among the vestiges of abandoned places, in the background we hear sounds from an elsewhere that no longer exists, and we can almost see the spectres of past presences. In this place that has become a non-place, the only force that reigns unquestionably is nature, much larger than man. Documentary, experimental film and animation come together, pushing the boundaries of genres and life itself – the film turns into a landscape hanging at the frontiers of the real, where the story appears to become a legend.

SCREENPLAY
Roberto Colló

PHOTOGRAPHY
Matías Illanes

SOUND
Roberto Colló

EDITING
Roberto Colló

MUSIC
Roberto Colló

PRODUCTION
Isabel Orellana (Araucaria Cine)

FILMOGRAPHY
2014 White Death (sf)
2009 Dead Man (sf)

CONTACT
Isabel Orellana
Araucaria Cine
+56 956395746
isaorellanag@arauariacine.com



SEÑOR BANISTA

DOC ALLIANCE SELECTION

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.

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.

THE ASSOCIATION DOC ALLIANCE BRINGS TOGETHER SEVEN KEY DOCUMENTARY FILM FESTIVALS IN EUROPE – CPH:DOX (COPENHAGEN), DOCLISBOA (LISBON), DOK LEIPZIG, FID MARSEILLE, 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.

FILMS
FRAGMENT 53, BY CARLO GABRIELE TRIOBBIOLI AND FEDERICO LODOLI (CPH:DOX)
GULISTAN, LAND OF ROSES, BY ZAYNÉ AKYOL (VISIONS DU RÉEL)
JAROCIN, BY LECH GNOINSKI AND MAREK GAJCZAK (PLANETE+DOC)
MAESTA, BY ANDY GUÉRIF (FID MARSEILLE)
MAYBE DESERT PERHAPS UNIVERSE, BY MIGUEL SEABRA LOPES AND KAREN AKERMAN (DOCLISBOA)
STEAM ON THE RIVER, BY ROBERT KIRCHHOFF AND FILIP REMUNDA (JIHLAVA IDFF)
TRAIN TO ADULTHOOD, BY KLĀRA TRENCSENYI (DOK LEIPZIG)

JURY
MICHAEL BO, POLITIKEN (DENMARK)
GABRIEL BORTZMAYER, DÉBORDEMENTS, TRAFIC (FRANCE)
VASCO CÂMARA, PUBLICO NEWSPAPER (PORTUGAL)
PIOTR CZERKAWSKI, KINIE, FILMIE, DZIENNIKU, ODRZE, FILMWEB.PL, DWUTYGODNIK.COM (POLAND)
CHRISTIAN JUNGEN, NZZ AM SONNTAG (SWITZERLAND)
TOMÁŠ STEJSKAL, HOSPODARSKE NOVINY NEWSPAPER (CZECH REPUBLIC)
GISELA WEHRL, BLICKPUNKT FILM (GERMANY)

ANDY GUÉRIF

MAESTÀ, THE PASSION OF CHRIST

FRANCE | 2015 | 61' | FRENCH

MAESTÀ, LA PASSION DU CHRIST

SWISS PREMIERE

**SCREENPLAY**

Andy Guérif

PHOTOGRAPHYAlbert De Boer, Marine Combes,
Vincent Fribault**SOUND**

Mickaël Barre, Gwen Labartha

EDITING

Cécile Pradere

PRODUCTIONThierry Lounas (Capricci
Production)**FILMOGRAPHY**2015 *Maestà, the Passion of
Christ*2007 *Cene* (mlf)2002 *Why Are You Running?* (sf)

En 1308, les ouvriers du dôme de Sienne commandèrent à Duccio di Buoninsegna une monumentale Madone en Majesté avec des saints et, au revers de celle-ci, la Passion du Christ. Si au cours du XVIII^e siècle, l'œuvre a été dispersée et amputée, le cycle représentant la Passion est resté intact. Avec une véritable prouesse technique, Andy Guerif réinvente le chef d'œuvre de Duccio en ayant à l'esprit *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec et tourne avec des bénévoles tous les dimanches pendant sept ans, mettant ainsi en scène non seulement la peinture, mais aussi le laborieux processus de fabrication à l'origine de la peinture même. Le système de narration qui traverse les 26 panneaux est repris par le réalisateur avec une extrême rigueur de mise en scène, mais aussi "troublé" par une réjouissante touche comique, tatiesque et postmoderne. *Maestà* parvient ainsi à tracer une ligne inattendue et lumineuse entre le majestueux polyptique du XIV^e siècle, les arts performatives et le cinéma contemporain. Une œuvre inclassable, unique et stupéfiante.

1308 bestellten die Arbeiter des Doms von Sienna bei Duccio di Buoninsegna eine monumentale Madonna mit Heiligen, deren Rückseite die Passion Christi darstellen sollte. Obgleich das Werk im Laufe des 18. Jahrhunderts verloren ging und einiger Teile beraubt wurde, blieb der Zyklus der Passion vollständig erhalten. Im Rahmen einer wahren technischen Höchstleistung und unter Bezugnahme auf Georges Perecs *Das Leben Gebrauchsanweisung* erfindet Andy Guerif das Meisterwerk Duccios neu und filmt sieben Jahre lang jeden Sonntag mit freiwilligen Helfern, wobei er nicht nur das Gemälde in Szene setzt, sondern auch seinen ursprünglichen, mühsamen Entstehungsprozess. Der Regisseur befolgt in seiner Inszenierung mit grösster Ernsthaftigkeit das Erzählsystem, das sich durch die 26 Bilder zieht, verweigert aber einer erfreulich komischen, postmodernen Note im Stil eines Tati dennoch nicht den Zutritt. Damit spannt *Maestà* eine unerwartete, leuchtende Verbindungslinie zwischen dem majestätischen Polyptychon aus dem 14. Jahrhundert, der Performance und dem modernen Kino. Ein einzigartiges, nicht klassifizierbares, verblüffendes Werk.

In 1308, the workers for the Duomo of Siena commissioned from Duccio di Buoninsegna a monumental Madonna in Majesty featuring saints and, on the other side, the Passion of Christ. Although, throughout the 18th century, the work was dispersed and broken-up, the cycle representing the Passion remained intact. With real technical prowess, Andy Guerif reinvents Duccio's masterpiece with *Life: a User's Manual* by Georges Perec in mind, shooting with volunteers every Sunday for seven years, thus staging not only the painting, but also the laborious production process behind the painting itself. The narrative system that runs through the 26 panels is taken up by the director with extremely precise direction, but also "disturbed" by a gratifying Tatiesque post-modern comic touch. *Maestà* thus succeeds in tracing an unexpected and brilliant line between the majestic 14th-century polyptych, the performing arts and contemporary film. An unclassifiable, unique and stunning work.

CONTACTPierre Boivin
Capricci Films
+33 535545189
pierre.boivin@capricci.fr
www.capricci-international.com

PAOLO MORETTI



KAREN AKERMAN, MIGUEL SEABRA LOPES

MAYBE DESERT PERHAPS UNIVERSE

PORTUGAL, BRAZIL | 2015 | 99' | PORTUGUESE

TALVEZ DESERTO TALVEZ UNIVERSO

INTERNATIONAL PREMIERE

Le centre de psychiatrie légale est un établissement fermé de sécurité moyenne, avec un volet dédié à la réadaptation. On y trouve des services psychiatriques, psychologiques, médicaux et thérapeutiques, ainsi qu'une assistance sociale. 32 hommes y résident, exemptés de peine par décision de justice. Miguel Seabra Lopes et Karen Akerman luttent contre toute forme de préjugés, notamment les leurs. Leur film est sciemment abandonné aux lieux, aux personnages et aux situations qui en dictent le rythme. Le combat contre les idées préconçues autour des institutions officielles s'incarne dans l'attention portée au temps et aux perceptions individuelles. L'objectif des réalisateurs est de trouver le moyen de créer un monde ouvert, fait d'incertitudes, à l'intérieur d'un environnement clos et défini. Le film n'est ni sur une institution, ni sur ses patients. La double éventualité – *maybe, perhaps* – sur laquelle joue le titre évoque une possibilité; celle de «peut-être» raconter des situations surcodifiées de manière différente, et de convier le spectateur à s'abandonner à un point de vue inattendu.

Das Spital für forensische Psychiatrie ist eine geschlossene Einrichtung der mittleren Sicherheitsstufe, die einen Resozialisierungsbereich umfasst. In der Einrichtung wird psychiatrische, psychologische, medizinische, therapeutische und soziale Betreuung angeboten. Die 32 Insassen der Einheit wurden vom Gericht als strafunfähig eingestuft. Miguel Seabra Lopes und Karen Akerman arbeiten gegen jede Form von vorgefasster Meinung – einschliesslich ihrer eigenen – und verlieren bewusst die Kontrolle über die Dreharbeiten und lassen Raum, Figuren und Situationen den Rhythmus des Films bestimmen. Sie konzentrieren sich auf Zeit und individuelle Wahrnehmungen und übertragen diesen Kampf gegen vorgefasste Ideen in eine formale Struktur. Die Regisseure suchen vor allem nach der Möglichkeit, eine offene und ungewisse Welt in einer 'bestimmten' und geschlossenen Umgebung entstehen zu lassen. Weder ein 'institutioneller Film' noch ein Film über die Patienten einer Institution. Das 'vielleicht, eventuell' im Titel deutet den Gedanken einer Möglichkeit an, die vielleicht, eventuell die einer anderen Schilderung von über-kodifizierten Situationen ist und die den Zuschauer herausfordert, sich auf einen neuen und unerwarteten Blickpunkt einzulassen.

The Forensic Psychiatric Hospital is a medium-security level, closed structure, with a rehabilitation component. The service provided includes psychiatric, psychological, medical, therapeutic and social care. The 32 men who inhabit the unit were considered exempt from punishment by the court. Miguel Seabra Lopes and Karen Akerman work against any preconception, including their own, and consciously lose the control of the shooting, letting the space, characters and situations determine the rhythm of the film. They focus on time and individual perceptions, translating this fight against preconceived ideas in formal structure. The directors ultimately look for a possibility: to create an open and uncertain world within a "certain" and closed environment. Not an "institutional film", nor a film on the patients of an institution. The "maybe, perhaps" in the title evokes the idea of a possibility which *maybe, perhaps*, is the one of a different narrative of over-codified situations, which challenge the viewer to embrace a new and unexpected point of view.

PHOTOGRAPHY & SOUND
Miguel Seabra Lopes

EDITING
Karen Akerman

PRODUCTION
Karen Akerman (Pela Madrugada), João Matos (TERRATREME FILMES)

SELECTED FILMOGRAPHY
Karen Akerman

- 2016 Confident (sf)
- 2015 Maybe Desert Perhaps Universe
- 2015 October Is Over (sf)
- 2011 Fire (sf)
- 2008 A Party That Fell from The Sky (sf)
- 2006 Breathless (sf)
- 2004 Saint George of Camunguelo (sf)
- 2001 Is Anybody There? (sf)

Miguel Seabra Lopes

- 2016 Confident (sf)
- 2015 Maybe Desert Perhaps Universe
- 2015 October Is Over (sf)
- 2011 Fire (sf)
- 2010 Who Lives in My Mind (mlf)
- 2009 Alasca (sf)
- 2006 Perimeter (sf)
- 2004 Golgota zwei (sf)
- 2002 Day I Don't See the Tejo Is Not a Day (mlf)
- 2001 En Fin (sf)
- 2000 Adrift (sf)

CONTACT
Pedro Peralta
TERRATREME FILMES
+351 212415754
pedroperalta@terratreme.pt
www.terratreme.pt

ROBERT KIRCHHOFF, FILIP REMUNDA

STEAM ON THE RIVER

CZECH REPUBLIC, SLOVAKIA | 2015 | 86' | ENGLISH, SLOVAK,

GERMAN, FRENCH

PÁRA NAD ŘEKOU

INTERNATIONAL PREMIERE

**PHOTOGRAPHY**

Jakub Halousek, Martin Matiašek, Tomáš Staněk

SOUND

Michal Gábor

EDITING

Jana Vlčková

PRODUCTION

Robert Kirchhoff (atelier.doc), Vít Klusák, Filip Remunda (Hypermarket Film)

FILMOGRAPHY**Robert Kirchhoff**

2015 Steam on the River
 2013 Normalization
 2010 Ghost in the Machine (mlf)
 2008 The Romany Holocaust
 2005 Glamour and Misery (mlf)
 2002 Hey You Slovaks (mlf)
 1999 Black Word (mlf)

Filip Remunda

2015 Steam on the River
 2013 Good Driver Smetana
 2010 Mr. Chips Landmark Trip to Russia (mlf)
 2010 Czech Peace
 2007 The Tadpole, the Rabbit and the Holy Ghost (sf)
 2006 Film Encounters (mlf)
 2004 Czech Dream
 2003 A.B.C.D.T.O.P.O.L.

CONTACT

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

Trois jazzmen géniaux, originaires de Tchécoslovaquie: Laco Deczi (trompette), Jan Jankeje (contrebasse) et Lubo Tamškovič (saxophone), lancèrent leur carrière dans les années 1960, influencés par l'occupation russe.

Laco vit à New York, Jan à Stuttgart. Lubo vivait autrefois à Paris. Afin de commémorer la chute du mur de Berlin, le politicien Chris DePino, un ami de Laco Deczi et un proche de George W. Bush, cherche à organiser un concert dans le ranch de ce dernier au Texas... Les retrouvailles sont organisées par Filip Remunda (*Czech Dream*, 2004) et Robert Kirchhoff. Bien qu'écrites à l'avance, les scènes laissent l'espace nécessaire aux personnages pour se révéler et devenir eux-mêmes co-auteurs de leur propre portrait. Traversant les existences tragi-comiques de tous les protagonistes – réalisateurs inclus – ce documentaire tourne à la jam-session enjouée, librement improvisée.

Laco Deczi (Trompette), Jan Jankeje (Kontrabass) und Lubo Tamškovič (Saxophon), drei aussergewöhnliche tschechische Jazzmusiker, begannen ihre musikalische Laufbahn in den 1960er-Jahren und waren damals von der russischen Besatzung beeinflusst. Laco lebt in New York, Jan in Stuttgart und Lubo lebte in Paris. Laco Deczis Freund Chris DePino, ein George W. Bush nahestehender Politiker, versucht, zum Gedenken an den Mauerfall ein Konzert auf der Ranch von George W. Bush in Texas auf die Beine zu stellen... Filip Remunda (*Czech Dream*, 2004) und Robert Kirchhoff, die Organisatoren dieser Zusammenkunft, sorgen dafür, dass der Rahmen einiger Szenen im Voraus gesteckt ist, lassen das Ende jedoch stets offen, um den Figuren die Möglichkeit zur Entfaltung zu geben und sie zu Mitautoren ihrer eigenen Porträts werden zu lassen. Während sie die von Humor und Tragik gefüllten Geschichten ihres Lebens Revue passieren lassen, beginnen alle Figuren – Regisseure eingeschlossen – eine freie Improvisation in dieser lebhaften Doku-Jamsession.

Three extraordinary jazzmen from Czechoslovakia, Laco Deczi (trumpet), Jan Jankeje (contrabass) and Lubo Tamškovič (saxophone) set off on their music career in the 1960s and were influenced by the Russian occupation. Laco lives in New York, Jan in Stuttgart and Lubo used to live in Paris. Laco Deczi's friend Chris DePino, a politician close to George W. Bush, is attempting to put on a concert at the George W. Bush ranch in Texas, commemorating the fall of the Berlin Wall... Filip Remunda (*Czech Dream*, 2004) and Robert Kirchhoff organise this gathering, prearranging some scenes, but always leaving them open-ended, in order to let their characters reveal themselves and become co-authors of their own portraits. Navigating the humorous and tragic stories of their lives, all the characters – directors included – freely improvise in this lively documentary jam-session.



► 52:00:86 (Megacities / dir. Michael Glawogger)



► 86:58:00 (Picture of Light / dir. Peter Mettler)

10 Years of Discovering the Best Documentaries for You



► 97:00:86 (The Beaches of Agnès / dir. Agnès Varda)



► 45:34:20 (The Human Dutch / dir. Bert Haanstra)



► 35:12:00 (The Sound of Insects:
Record of a Mummy / dir. Peter Liechti)

Your online documentary cinema
Subscribe for only 3.99 € a month
dafilms.com



SEÑOR BANISTA

PROJECTIONS SPÉCIALES

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

GIANFRANCO ROSI

FUOCOAMMARE

ITALY, FRANCE | 2016 | 108' | ITALIAN, ENGLISH

**PHOTOGRAPHY**
Gianfranco Rosi**SOUND**
Stefano Grosso**EDITING**
Jacopo Quadri**PRODUCTION**
Rémi Burah, Donatella Palermo,
Olivier Père, Gianfranco Rosi**FILMOGRAPHY**
2016 Fuocoammare
2013 Sacro Gra
2010 El Sicario – Room 164
2008 Below Sea Level
2001 Afterwords (sf)
1993 Boatman

Un an dans la vie de Lampedusa, l'île sicilienne où arrivent des réfugiés d'Afrique du Nord dans des conditions atroces. Pour eux, Lampedusa est la porte de l'Europe. Plus proches de l'Afrique que de l'Italie, les habitants de l'île ont été et sont toujours les premiers témoins d'une terrible tragédie humaine. Le film évolue en cercles concentriques; nous ne percevons pas tout de suite l'ampleur terrifiante de cet exode. En suivant Samuele, un jeune garçon, nous faisons la connaissance d'habitants de l'île comme le Dr Bartolo et un DJ qui passe exclusivement de la musique traditionnelle sicilienne sur la radio locale. Cependant, de nouveaux bateaux arrivent chaque jour de Lybie avec à leur bord des centaines de réfugiés, déshydratés, brûlés par le soleil et presque morts de faim. Avec un regard compatissant mais stoïque, le réalisateur Gianfranco Rosi montre les victimes de l'une des plus grandes catastrophes humanitaires de l'histoire. Un film juste, bouleversant et douloureux sur la détresse des réfugiés. Un chef-d'œuvre du cinéma actuel.

Ein Jahr auf Lampedusa, der italienischen Insel, auf der Flüchtlinge aus Nordafrika in üblem Zustand eintreffen. Für sie ist Lampedusa das Tor zu Europa. Die Bevölkerung der näher an Afrika als an Europa gelegenen Insel ist mit einer verheerenden menschlichen Tragödie konfrontiert. Der Film bewegt sich in konzentrischen Kreisen. Das schiere Ausmass der von Afrika an die italienischen Küsten führenden Auswanderungsbewegung ist nicht sofort wahrnehmbar. Zusammen mit dem jungen Samuele lernen wir die Menschen kennen, die auf der Insel leben – etwa den Arzt Dr. Bartolo und einen DJ, der ausschließlich traditionelle sizilianische Musik in einem lokalen Radiosender spielt. In der Zwischenzeit bringen weitere Boote aus Libyen täglich Hunderte von Flüchtlingen, die unsäglich Bedingungen zu erdulden haben. Dehydriert, von der Sonne schrecklich verbrannt und fast verhungert. Mitfühlend aber entschlossen zeigt Regisseur Gianfranco Rosi die Opfer einer der grössten menschlichen Katastrophen aller Zeiten. Ein akkurater, schockierender, schmerzhafter Film über das Leid der Flüchtlinge. Ein Meisterstück des modernen Kinos.

One year of life in Lampedusa, the Sicilian island whose shores refugees from North Africa reach in desperate conditions. For all of them, Lampedusa is the gateway to Europe. Closer to Africa than to Italy, the island's population has been and still is the very first witness of a devastating human tragedy. The film moves in concentric circles. We do not immediately perceive the horrendous and terrifying scope of the exodus that, from the African shores, leads to the Italian ones. Following Samuele, a young boy, we get to know the people who live on the island such as Dr. Bartolo and a DJ who plays only traditional Sicilian music on the local radio. However, each day new boats arrive from Libya with hundreds of refugees in atrocious conditions. Dehydrated, horribly sunburned and almost starved to death. With a compassionate but unflinching look, director Gianfranco Rosi shows the casualties and the victims of one of the greatest human catastrophe ever. An accurate, shocking and painful film on the plight of the refugees. A modern day cinema masterpiece.



LAURIE ANDERSON

HEART OF A DOG

UNITED STATES, FRANCE | 2015 | 75' | ENGLISH
SWISS PREMIERE

Le 11 septembre, la mémoire d'un être cher, un chien nommé Lolabelle... Que sont les histoires? Comment nous sont-elles racontées? *Heart of a Dog* est un film sur l'oubli et le souvenir, sur le langage et les images, et enfin sur la façon dont on raconte et se raconte des histoires. Une ligne, imaginaire bien sûr, pourrait facilement lier *Heart of a Dog* à Chris Marker et au dernier Godard. Laurie Anderson, musicienne et artiste multidisciplinaire renommée, signe un voyage envoûtant, lyrique et ludique, tissant sa trame d'images et de sons avec une intelligence poétique lumineuse. L'introspection devient politique, les films de famille en 8mm deviennent des dessins animés... Et tout un imaginaire se déploie, porté par sa voix et sa musique, invitant les yeux des spectateurs à traverser les fluides, imprévisibles et constantes transformations des images.

Der 11. September, Erinnerungen an einen geliebten Menschen, ein Hund namens Lolabelle... Was sind Geschichten? Wie werden sie uns erzählt? *Heart of a Dog* ist ein Film über Vergessen und Erinnerung, über Sprache und Bilder und über die Art und Weise, wie man Geschichten erzählt und sich selbst etwas vormacht. Eine selbstredend imaginäre Linie könnte zwischen *Heart of a Dog*, Chris Marker und dem letzten Godard gezogen werden. Die renommierte multidisziplinäre Musikerin und Künstlerin Laurie Anderson bringt mit poetischen, bestechend intelligent verwobenen Bildern und Klängen eine betörende, lyrische, verspielte Reise hervor. Die Introspektion wird zur Politik, die 8-mm-Familienfilme zu Zeichentrickfilmen... Und eine von ihrer Stimme und Musik getragene Phantasiewelt tut sich auf und lädt die Augen der Zuschauer ein, sich auf die fließenden, unvorhersehbaren und kontinuierlichen Veränderungen der Bilder einzulassen.

11th September, the memory of a loved one, a dog called Lolabelle... What are the stories? How are they told to us? *Heart of a Dog* is a film about forgetting and remembering, about language and images, and finally about the way we tell others and ourselves stories. A line, an imaginary one of course, could easily link *Heart of a Dog* to Chris Marker and to the latest Godard. Laurie Anderson, renowned musician and multidisciplinary artist, takes us on an enchanting, lyrical and fun journey, spinning her weave of images and sounds with a bright poetic intelligence. The introspection becomes political, the family films in 8mm become cartoons... And an entire imagination reveals itself, borne along by her voice and her music, inviting the audience's eyes to cross the flowing, unpredictable and constant transformations of the images.

PHOTOGRAPHY

Laurie Anderson, Toshiaki Ozawa, Joshua Zucker-Pluda

SOUND

Mario McNulty

EDITING

Melody London, Katherine Nolfi

MUSIC

Laurie Anderson

PRODUCTION

Laurie Anderson, Dan Janvey

FILMOGRAPHY

2015 *Heart of a Dog*
2005 *Hidden Inside Mountains* (sf)
1987 *What You Mean We?*
1986 *Home of the Brave*

L'ENFER DE LA FÉMIS

FRANCE | 103' | FRENCH, ENGLISH



LES GRANDS SOIRS

JULIE DUCLAUX
FRANCE, 2007, 24'

LA FILLE DE PORQUEROLLES

LUDIVINE VAN GAVER
FRANCE, 2006, 17'

BYE-BYE WILD BOY

JULIE LENA
FRANCE, 2011, 18'

CE VIEUX SOUVENIR ENFOUI

FLORE GUILLET
FRANCE, 2009, 19'

ED, HAL & CO

CÉCILE BRETTNACHER
FRANCE, 2005, 15'

NOTRE PEUR

DIEGO GOVERNATORI
FRANCE, 2007, 10'

PRODUCTION

La Fémis

Pour ses 30 ans, La Fémis nous donne accès à «L'Enfer». À l'image des rayonnages interdits des bibliothèques, ce programme de courts métrages dévoile les films invisibles de l'école de cinéma française: des travaux d'étudiants qui contiennent des archives dont les droits n'ont pu être acquis. Affranchis de cette question de droits, ces six films sont une véritable plongée au cœur du vaste continent du cinéma. On y découvre l'Homme pétri d'images; de celles vues dans notre enfance et qui ont construit notre regard comme de celles de nos souvenirs, éclats d'images mentales. Ce sont les images de nos premiers émois de cinéma (*La Fille de Porquerolles* de Ludivine Van Gaver) comme celles de la liberté de la jeunesse (*Bye-bye Wild Boy* de Julie Lena); celles de l'innocence de l'enfance (*Ce vieux souvenir enfoui* de Flore Guillet) comme celles de la quête de l'immortalité (*Ed, Hal & Co* de Cécile Brettbacher); la représentation de nos peurs (*Notre peur* de Diego Governatori) comme celles de nos rêves et utopies (*Les Grands soirs* de Julie Duclaux). Elles nous habitent et nous accompagnent toute notre vie. Bon anniversaire!

Anlässlich ihres 30-jährigen Bestehens gewährt uns die Filmhochschule La Fémis Zugang zur 'Hölle'. Wie die verbotenen Regale in einer Bibliothek enthüllt dieses Kurzfilmprogramm die unsichtbaren Filme der französischen Filmhochschule: Studentische Arbeiten, die Material enthalten, für das die Rechte nicht erworben werden konnten. Von der Frage der Rechte befreit, bieten diese sechs Filme eine Erkundung des ausgedehnten Kontinents der Filmkunst. Wir entdecken den Menschen der Bilder – jene unserer Kindheit und jene, die unseren Blick und unsere Erinnerungen geprägt haben, Splitter von mentalen Bildern. Es sind die Bilder unserer ersten Kino-Emotionen (*La Fille de Porquerolles* von Ludivine Van Gaver) und der Freiheit der Jugend (*Bye-bye Wild Boy* von Julie Lena), der Unschuld der Kindheit (*Ce vieux souvenir enfoui* von Flore Guillet) und des Strebens nach Unsterblichkeit (*Ed, Hal & Co* von Cécile Brettbacher), der Verkörperung unserer Ängste (*Notre peur* von Diego Governatori) und unserer Träume und Utopien (*Les Grands soirs* von Julie Duclaux). Sie beseelen und begleiten uns unser ganzes Leben lang. Alles Gute zum Geburtstag!

For its 30th birthday, La Fémis gives us access to "L'Enfer". Like the restricted section in libraries, this short-film programme unveils the French national film school's invisible films: students' work containing archives for which the rights could not be acquired. Free from this question of rights, these six films are a real dive into the heart of the vast continent of film. We discover Humanity filled with images; from those seen in our childhood and that shaped our perspective to those of our memories, fragments of mental images. These are the images of our first film emotions (*La Fille de Porquerolles* by Ludivine Van Gaver) and those of the freedom of youth (*Bye-bye Wild Boy* by Julie Lena); those of the innocence of childhood (*Ce vieux souvenir enfoui* by Flore Guillet) and those of the quest for immortality (*Ed, Hal & Co* by Cécile Brettbacher); the representation of our fears (*Notre peur* by Diego Governatori) as well as that of our dreams and utopias (*Les Grands soirs* by Julie Duclaux). They live within us and will remain with us all our lives. Happy Birthday!



HEIDI CHEZ LE BRUITEUR

LA LANTERNE MAGIQUE

Poursuivant sa fructueuse collaboration avec Visions du Réel, le club de cinéma pour enfants *La Lanterne Magique* a proposé avec le généreux soutien de la Fondation Leenaards et l'Association Terrain Vague un nouvel Atelier du Réel, après celui de l'an dernier qui portait sur le thème de la différence.

Cette fois, des seniors et des juniors ont été invités à raviver ensemble leurs premiers souvenirs «grand écran», histoire de prouver que les émotions cinématographiques n'ont pas d'âge et qu'elles nous relient à travers les films et les générations de la façon la plus vivante! Tourné pendant les vacances de Pâques, le court métrage très joueur résultant de cet atelier est projeté en première dans le cadre de la séance labellisée «Lanterne Magique».

Bâti autour du court métrage *Heidi chez le bruiteur* de Christian Frei, une petite leçon de cinéma qui voit la dernière incarnation de l'héroïne de Johanna Spyri bruiteur sa devancière des années 1950, le programme de cette séance de Visions du Réel, au concept inédit, va explorer notre ciné-mémoire du réel, en partant des frères Lumière pour remonter jusqu'à nous.

Zur Fortführung seiner fruchtbaren Zusammenarbeit mit Visions du Réel hat der Filmklub für Kinder, *Die Zauberlaterne*, mit der Unterstützung von der Fondation Leenaards und in Zusammenarbeit mit dem Verein Terrain Vague nach dem letztjährigen Atelier zum Thema Unterschiede ein neues Atelier du Réel vorgeschlagen.

Diesmal wurden Senioren und Junioren eingeladen, ihre ersten «Kino-Erinnerungen» wachzurufen. Damit soll bewiesen werden, dass kinematografische Emotionen kein Alter kennen und uns über Filme und Generationen hinweg auf äusserst lebendige Art und Weise miteinander verbinden!

Der in den Osterferien gedrehte, aus diesem Atelier entstandene und sehr verspielte Kurzfilm wird im Rahmen dieser Vorführung der *Zauberlaterne* uraufgeführt.

Das ungewöhnliche Programm dieser Sitzung von Visions du Réel baut auf dem Kurzfilm *Heidi beim Geräuschemacher* von Christian Frei auf, einer kleinen Kinolektion, in der die aktuelle Darstellerin von Johanna Spyriss Heidi die Geräusche für das Original aus den 1950er-Jahren macht. Ziel ist es, unserem filmischen Gedächtnis auf die Sprünge zu helfen, mit einer zeitlichen Reise von den Brüdern Lumière bis heute.

Continuing its successful collaboration with Visions du Réel, the children's film club *The Magic Lantern* offers – with the generous support of Fondation Leenaards and in collaboration with the Association Terrain Vague – a new Atelier du Réel, following that of last year which focused on the theme of difference.

This time, adults and children were invited to rekindle their first “on-screen” memories together, to prove that cinematographical emotions do not age and that they connect us across films and generations in the liveliest manner!

Filmed during the Easter holidays, the very playful short film resulting from this workshop will be screened as part of the *The Magic Lantern* session.

Built around the short film *Heidi chez le bruiteur* by Christian Frei, a little film lesson that sees the latest incarnation of Johanna Spyri's heroine add sound effects to her 1950s predecessor, the programme of this Visions du Réel session, in an all-new concept, explores our film-memory of reality, starting with the Lumière brothers and working its way back to us.

**TOUTE LA MÉMOIRE DU MONDE,
UN VOYAGE ÉMOTIONNEL À LA
DÉCOUVERTE DU CINÉMA
DU RÉEL**
COURT MÉTRAGE ET EXTRAITS
DE FILMS, 60'

**HEIDI CHEZ LE BRUITEUR (HEIDI
BEIM GERÄUSCHEMACHER)**
CHRISTIAN FREI, SWITZERLAND, 14'

VINCENT ADATTE
ARTISTIC DIRECTOR
OF LA LANTERNE MAGIQUE

PROGRAMME FAMU

CZECH REPUBLIC | 107' | CZECH, ENGLISH, RUSSIAN, UKRAINIAN



**THE STILL LIFE OF VERA
(POHLEDY NA VĚRU
BECHYŇOVOU)**
GRETA STOCKLASOVÁ
CZECH REPUBLIC, 2015, 9'

TECHSQUAT
TEREZA BERNÁTKOVÁ
CZECH REPUBLIC, 2015, 30'

**LISTEN TO THE HORIZON
(POSLECHNOUT HORIZONT)**
ANNA KRYVENKO
CZECH REPUBLIC, 2015, 22'

**GOTTLAND – THE VIRGINITY
OF LÍDA BAAROVÁ (GOTTLAND –
PANENSTVÍ LÍDY BAAROVÉ)**
PETR HÁTLE
CZECH REPUBLIC, SLOVAKIA,
POLAND, 2014, 26'

ARGUMENTS (ARGUMENTY)
ANDRAN ABRAMJAN
CZECH REPUBLIC, 2014, 20'

La 'Film and TV School of the Academy of Performing Arts' (FAMU) fut fondée à Prague en 1947. Parmi les diplômés, on retrouve des cinéastes et des scénaristes influents comme Miloš Forman et Emir Kusturica.

Les documentaires des étudiants de la FAMU se donnent pour objectif d'entrecroiser des éléments politiques et sociaux significatifs en soignant l'aspect formel. *Arguments* est une pièce conceptuelle sur la politique. *Gottland – The Virginity of Lída Baarová* explore la face cachée de l'histoire du cinéma tchèque. *The Still Life Of Vera* donne un aperçu de la vie intime d'une personnalité extraordinaire. *Techsquat* brouille les pistes entre espaces publics et privés. *Listen to the Horizon* dépeint la guerre vue à travers les médias et le cyberspace.

Czech Connection favorise la collaboration entre les professionnels du film de ces pays en créant une plateforme où s'échangent expérimentations et savoir-faire dans divers domaines de l'industrie du film. Ce programme est organisé dans le cadre du projet suisse DOC.STREAM, et soutenu par le fond participatif du programme Swiss-Czech Cooperation.

Die Film- und Fernsehschule der Akademie für darstellende Künste (FAMU) wurde 1947 in Prag gegründet. Zu den Abgängern der Schule zählen einflussreiche Filmemacher und Drehbuchautoren wie Miloš Forman und Emir Kusturica.

Die von den FAMU-Studierenden gedrehten Dokumentarfilme vereinen häufig politische und soziale Fragestellungen, ohne Stil und Form zu vernachlässigen. *Arguments* ist ein konzeptuelles Stück über Politik. *Gottland – The Virginity of Lída Baarová* sondiert die verborgene Seite der Geschichte des tschechischen Kinos, wogegen *The Still Life of Vera* intime Einblicke in das Privatleben einer bemerkenswerten Persönlichkeit bietet. *Techsquat* verwischt die Linien zwischen öffentlichem und privatem Raum; *Listen to the Horizon* verarbeitet das Thema Krieg anhand seiner Darstellung in den Medien und im Cyberspace.

Czech Connection fördert die Zusammenarbeit zwischen Branchenvertretern aus diesen Ländern und schafft eine Plattform für den Wissens- und Erfahrungsaustausch in unterschiedlichen Bereichen der Filmindustrie. Das Programm ist Teil des DOC.STREAM-Schweizland-Projekts und wird vom Partnerschaftsfonds des Schweizerisch-Tschechischen-Kooperationsprogramms unterstützt.

The Film and TV School of the Academy of Performing Arts (FAMU) was founded in Prague in 1947. Influential filmmakers and screenwriters such as Miloš Forman and Emir Kusturica are amongst the school's graduates.

Documentaries by the FAMU students aim at intertwining political and social insightfulness with an attention to style and form. *Arguments* is a conceptual play on politics. *Gottland – The Virginity of Lída Baarová* explores the hidden side of the history of Czech cinema, while *The Still Life of Vera* offers an intimate peek into the private life of a remarkable figure. *Techsquat* blurs the line between private and public space; *Listen to the Horizon* depicts the subject of war through its presentation in the media and in cyberspace.

Czech Connection fosters collaboration among film professionals from these countries and creates a platform for experience and know-how exchange in various areas of the film industry. The programme is organised as part of the DOC.STREAM Switzerland project and is supported by the Partnership Fund of the Swiss-Czech Cooperation Programme.

CONTACT

Petr Lukeš
Head of the programme department of Jihlava International
Documentary Film Festival
+420 775864897
program@dokument-festival.cz



FRANS BUYENS

SARAH DIT... LEÏLA DIT...

BELGIUM | 1983 | 90' | FRENCH

«Quand on parle de la guerre, les enfants ne comptent que dans les statistiques. Ce que, victimes innocentes, ils ressentent, comment ils se comportent, est rarement évoqué» (FB). *Sarah dit... Leïla dit...* révèle une expérience presque complètement inconnue: le sort des enfants dans les camps pendant la seconde guerre mondiale.

Frans Buyens fût témoin de la rencontre entre deux femmes qui, lorsqu'elles étaient enfants, ont été prisonnières dans des camps de concentration. L'une déportée à Auschwitz à l'âge de treize ans, et l'autre, enfermée dans un camp japonais en Indonésie à l'âge de onze ans. Les deux femmes se parlent. A travers leurs confidences, le passé et le présent s'enchevêtrent. Le film ne fait pas appel aux documents d'actualité et n'est pas non plus une reconstitution documentaire. C'est une évocation en forme de fiction. Le réalisateur évoque cette rencontre. Le scénario prend ses racines dans deux histoires vécues, celle de Sarah et celle de Leïla. Deux histoires totalement différentes, et pourtant...

«Wenn man vom Krieg spricht, zählen Kinder nur in den Statistiken. Die Gefühle und das Verhalten dieser unschuldigen Opfer kommen nur selten zur Sprache» (FB). *Sarah dit... Leïla dit...* handelt von einer fast völlig unbekannt Erfahrung: dem Schicksal von Kindern in den Lagern während des Zweiten Weltkrieges.

Frans Buyens war Zeuge der Begegnung zwischen zwei Frauen, die als Kinder in Konzentrationslagern gefangen waren. Eine wurde mit 13 Jahren nach Auschwitz verschleppt, die andere wurde mit 11 Jahren in einem japanischen Lager in Indonesien eingesperrt. Die beiden Frauen unterhalten sich. Durch ihren vertraulichen Austausch verschachteln sich Vergangenheit und Gegenwart.

Der Film beruft sich nicht auf aktuelle Dokumente und ist auch keine dokumentarische Rekonstruktion. Er ruft vergangene Ereignisse in Form von Fiktion wach. Der Regisseur erinnert an diese Begegnung. Das Szenario wurzelt in beiden erlebten Geschichten, der von Sarah und der von Leïla. Völlig verschiedenen und dennoch...

"When we talk of war, children count only in terms of statistics. What these innocent victims feel, how they behave, is rarely evoked." (FB) *Sarah dit... Leïla dit...* reveals almost unknown circumstances: the destiny of children in the camps during the Second World War.

Frans Buyens witnessed a meeting between two women who were imprisoned in concentration camps when they were children. One was deported to Auschwitz aged thirteen, and the other locked up in a Japanese camp in Indonesia at the age of eleven. The two women talk to each other. Through their confidences, the past and the present overlap. The film does not make use of current documents and is not a documentary reconstitution either. It's an evocation in fictional form. The director evokes this meeting. The scenario takes its roots in two true stories, that of Sarah and that of Leïla. Two totally different stories, and yet...

SCREENPLAY
Frans Buyens

PHOTOGRAPHY
Alain Derobe

SOUND
Henri Morelle, Luc Perini

EDITING
Lydia Chagoll

MUSIC
Paul Elias, Paul Louka

PRODUCTION
Films Lyda

FILMOGRAPHY

- 2003 *La Petite Peau-blanche doit courber la tête pour l'Empereur Hirohito*
1997 *Savoir pourquoi*
1992 *Moins morte que les autres*
1993 *TangoTango*
1983 *Sarah dit... Leïla dit...*
1982 *Du temps pour être heureux*
1980 *Frans Masereel – Aspects de son œuvre*
1979 *Un jour les témoins disparaîtront*
1977 *Frits Van den Berghe*
1974 *Là où toussent les petits oiseaux*
1973 *Wondershop*
1973 *Le Feu follet*
1971 *Chacun de nous*
1967 *Vercors – Plus ou moins homme*
1965 *Allemagne Terminus Est*
1962 *Combattre pour nos droits*

CONTACT
Lydia Chagoll
Les Films Lyda
+32 25390041
boodinfo@telenet.be

JAN KOUNEN, ANNE PARIS

THE JOURNEY

FRANCE | 2016 | 52' | FRENCH, ENGLISH

MÈRE OCÉAN

WORLD PREMIERE

**PHOTOGRAPHY**

Jan Kounen, Anne Paris

SOUND

Mathieu Fichet, Benjamin Viau

EDITING

Anny Danché

MUSIC

Agoria Agoria

PRODUCTION

Dominique Barneaud (Bellota Films)

FILMOGRAPHY**Jan Kounen**

2016 The Journey
 2009 Coco Chanel and Igor Stravinsky
 2007 99 francs
 2005 Darshan
 2004 Blueberry
 2004 Other worlds
 1997 Dobermann

Anne Paris

2016 The Journey
 2005 Darshan

Le cachalot surgit à quelques centimètres de Leina Sato, alors que l'apnéiste nage seule dans les eaux de l'Île Maurice. L'animal, dépourvu de vision centrale, ne peut la voir d'aussi près, mais il demeure immobile, sentant peut-être dans le ventre de la jeune femme la présence du bébé qu'elle porte. Leina a l'habitude de côtoyer les cétacés depuis son adolescence. Née à Tokyo, grandie à Paris, elle est partie s'installer à Hawaï pour soigner une dépression. Puis elle a rencontré son futur compagnon, Jean-Marie Ghislain, spécialiste de la prise de vue sous-marine. Quand elle a appris qu'elle était enceinte de lui, Leina Sato a voulu faire accompagner sa grossesse par sa « famille de cœur »... Pendant quatre mois, Jan Kounen et Anne Paris ont filmé les contacts exceptionnels de la plongeuse avec des baleines, des cachalots et des dauphins, notamment en Polynésie française et à Hawaï. Avec ses images somptueuses tournées sous la mer, *Mère océan* est un documentaire stupéfiant, qui répond, d'une manière très singulière, à une question universelle : comment accueillir, du mieux possible, un enfant dans ce monde ?

Der Pottwal tritt nur wenige Zentimeter neben der Freitaucherin in Erscheinung, als diese in den Gewässern von Mauritius schwimmt. Das Tier besitzt kein zentrales Sehvermögen und kann sie aus dieser Nähe nicht sehen, dennoch bleibt es unbeweglich neben ihr – vielleicht, weil es das Baby im Bauch der jungen Frau spürt. Leina ist seit ihrer Teenagerzeit mit Walen vertraut. Die gebürtige Tokioterin wuchs in Paris auf und ging nach Hawaii, um von einer Depression zu heilen. Dann lernte sie ihren zukünftigen Lebenspartner Jean-Marie Ghislain, einen Spezialisten für Unterwasserfotografie, kennen. Als sie erfuhr, dass sie von ihm schwanger ist, wollte Leina Sato ihre Schwangerschaft von ihrer « Herzensfamilie » begleiten lassen... Vier Monate lang haben Jan Kounen und Anne Paris die einzigartigen Begegnungen der Taucherin mit Walen und Delphinen insbesondere in Polynesien und auf Hawaii begleitet. Mit seinen prachtvollen Unterwasseraufnahmen ist *The Journey* ein verblüffender Dokumentarfilm, der auf einzigartige Art und Weise eine universelle Frage beantwortet: Wie heisst man ein Kind unter den denkbar besten Bedingungen auf dieser Welt willkommen?

The sperm whale suddenly appears a few centimetres away from Leina Sato, while the free diver is swimming alone in the waters of Mauritius. The animal, deprived of central vision, cannot see her from so close, but it remains immobile, perhaps sensing the presence of the baby she is carrying. Leina is used to rubbing shoulders with cetaceans since her adolescence. Born in Tokyo, raised in Paris, she left to settle in Hawaii in order to treat a depression. Then she met her future companion, Jean-Marie Ghislain, a specialist in underwater photography. When she found out that she was expecting his baby, Leina Sato wanted to have her pregnancy accompanied by her "adopted family"... Over four months, Jan Kounen and Anne Paris filmed the diver's exceptional contacts with different types of whales and dolphins, particularly in French Polynesia and Hawaii. With its sumptuous images shot under the sea, *The Journey* is a stupefying documentary, which answers, in a very singular manner, a universal question: how do you welcome a child into this world in the best possible way?

CONTACT

Robert Salvestrin
 Bellota Films
 +33 0148072871
 contact@bellotafilms.fr

EMMANUEL CHICON



MICHAEL MOORE

WHERE TO INVADE NEXT

UNITED STATES | 2015 | 120' | ENGLISH, FRENCH, ITALIAN,
FINNISH, NORWEGIAN, PORTUGUESE, ARABIC, GERMAN

Imaginez un peu. Le Grand Etat-Major militaire des Etats-Unis convoque son pire ennemi, Michael Moore, pour un débriefing ultra top-secret. A regret, les chefs de la plus grande puissance militaire mondiale s'accordent sur une chose : ils ont merdé. Grave. Ils font alors appel aux conseils avisés de Michael Moore. Qui envahir maintenant pour le bien du peuple américain ? En bon patriote, Michael Moore répond diligemment à l'appel du Vieil Oncle Sam. Drapeau américain en main, il entame un long périple vers des pays étrangers dont les américains, pour la plupart, trompés par les mensonges des médias, ignorent encore jusqu'à l'existence. De l'Italie à l'Allemagne, en passant par l'Islande et la Tunisie, Moore part en quête de démocratie et de droits de l'homme ; d'idées à piquer et à ramener à la maison pour améliorer la condition de vie des américains. Un documentaire léger qui tourne en dérision le côté obscur de l'American Way of Life'. Le film de Michael Moore redonne un coup de boost à des idées si simples et justes, qu'elles nous semblent révolutionnaires.

Man stelle es sich vor. Das oberste militärische Hauptquartier der USA bestellt seinen Erzfeind Michael Moore zu einer streng geheimen Lagebesprechung ein. Die Anführer der grössten Militärmacht der Welt sind sich reumütig über eines einig: sie haben es vermasselt. Und zwar richtig. Darum bitten sie Michael Moore um klugen Rat. In welches Land als nächstes Einmarschieren, um dem amerikanischen Volk etwas Gutes zu tun? Als echter Patriot lässt Michael Moore Onkel Sams Ruf nicht ungehört verhallen. Er schnappt sich eine amerikanische Flagge und macht sich auf zu einer langen Reise in andere Länder, die von den meisten Amerikanern unter dem Einfluss der geschäftstüchtigen Medien immer noch als Fremde betrachtet werden. Moores Suche nach Demokratie und Menschenrechten führt ihn von Italien nach Deutschland, von Island nach Tunesien. Ideen, die die Amerikaner stehlen und mit nach Hause nehmen können, um selbst besser über die Runden zu kommen. Mit seiner geschmeidigen Doku-Parodie über alles, was an der amerikanischen Lebensweise faul ist, gibt Michael Moore Ideen neuen Treibstoff, die so einfach und richtig sind, dass man sie schlicht revolutionär nennen muss.

Imagine that. The supreme military headquarters of the United States summon their archenemy Michael Moore for a super-classified debriefing. The chiefs of the world's greatest military power ruefully agree on one thing: they screwed up. Badly. Therefore, they ask Michael Moore for a wise word of advice. Where to invade next, in order to do some good for the American people? Being a true patriot, when Ol' Uncle Sam calls, Michael Moore diligently obeys. He grabs the American Flag and embarks on a long journey to foreign countries still perceived as aliens to most of the American people that were lied to by corporate media. From Italy to Germany, from Iceland to Tunisia, Moore embarks on a quest for democracy and human rights. Ideas that the Americans can steal and bring back home in order to make a better living for themselves. Lithe documentary parody of everything that is wrong in the American way of life, Michael Moore's film injects new fuel in ideas so simple and just that you can't help but think of them as revolutionary.

PHOTOGRAPHY

Rick Rowley, Jayme Roy

SOUND

Rich Bologna

EDITING

Pablo Proenza, Woody Richman, Tyler H. Walk

MUSIC

Dan Evans Farkas

PRODUCTION

Carl Deal

FILMOGRAPHY

2015 Where to Invade Next
2009 Capitalism: A Love Story
2007 Sicko
2004 Fahrenheit 9/11
2002 Bowling for Columbine
1998 And Justice for All
1997 The Big One
1992 Pets or Meat: The Return to Flint
1989 Roger & Me

CONTACT

Graham Taylor
William Morris Endeavour Entertainment

GIONA A. NAZZARO

KEYWAN KARIMI

WRITING ON THE CITY

IRAN | 2015 | 60' | PERSIAN

NEVESHTAN BAR SHAHR

SWISS PREMIERE

**SCREENPLAY**

Keywan Karimi

PHOTOGRAPHY

Arastoo Madahi Givi

SOUND

Bamdad Afshar

EDITING

Farahnaz Sharifi

PRODUCTION

Keywan Karimi (Key Film)

FILMOGRAPHY

2015 Writing on the City (m/f)
 2013 The Adventure of Married Couple
 2012 ACT
 2012 Broken Border
 2009 White Dog of Security
 2007 Man and Bucket (sf)
 2006 City of Earthquake (sf)
 2006 Conex Anti-earthquake (sf)
 2005 Working Nonnative Labors in Tehran (sf)

Dans la tourmente de la révolution iranienne qui a changé toute l'histoire politique de ce pays mais aussi celle du monde, les portraits de Khomeini et Shariati étaient omniprésents à Téhéran. La grande diversité des slogans a teinté la ville de nouvelles couleurs. Puis la guerre Iran-Irak a éclaté. Les images de martyrs, de chefs militaires et de héros ayant bravé la mort ont tapissé la ville. Ses murs sont devenus le thermomètre social et politique de la société iranienne. Un nouvel espace d'expression publique était né. Le film raconte l'histoire de ces 30 années entre le début de la révolution islamique et la réélection de Mahmoud Ahmadinejad en 2009. Malheureusement, juste après avoir terminé son film, le réalisateur Keywan Karimi a été accusé d'insultes au gouvernement et à l'Islam et condamné à six ans de prison et 223 coups de fouet. Après de nombreux appels, sa peine de prison a été réduite à un an, mais les coups de fouet n'ont pas été remis. *Writing on the City* est l'un des meilleurs documentaires iraniens de ces dernières années. Le combat pour Keywan Karimi continue.

Nach der iranischen Revolution, die sowohl für den Iran als auch den Rest der Welt ein neues Kapitel einläutete, war Teheran mit Bildern von Khomeini und Shariati überzogen. Die Slogans brachten Farbe in die Stadt. Dann brach der Krieg zwischen Iran und Irak aus. Nun waren Märtyrer, Militärs und todesmutige Helden das Thema des Tages. Die Mauern der Stadt wurden zum sozialen und politischen Barometer der iranischen Gesellschaft, ein neuer Raum der Meinungsäußerung war geboren. Dessen bedient sich der Film, um die dreissig Jahre zwischen dem Beginn der islamischen Revolution und der Wiederwahl Mahmud Ahmadinedschads 2009 nachzuzeichnen. Tragischerweise wurde Regisseur Keywan Karimi unmittelbar nach Fertigstellung des Films der Beleidigung der Regierung und des Islam angeklagt und zu sechs Jahren Gefängnis und 223 Peitschenhieben verurteilt. Nach zahlreichen Berufungsprozessen und Bittgesuchen wurde die Gefängnisstrafe auf ein Jahr reduziert, die Zahl der Peitschenhiebe blieb jedoch unverändert. *Writing on the City* ist einer der besten iranischen Dokumentarfilme der vergangenen Jahre. Und der Kampf für Keywan Karimi geht weiter.

In the turmoil following the Iranian revolution that changed not only the political history of Iran but also of the world, pictures of Khomeini and Shariati were everywhere around Tehran. The manifold diversity of slogans added new colours to the city. Then the Iran-Iraq war broke out. Images of martyrs, military leaders and death-defying heroes were now the main subjects. The walls of the city became the social and political thermometer of Iranian society. A new space for public expression was born. Thus, the film conveys the story of the thirty years that extend from the inception of the Islamic revolution to the re-election of Mahmud Ahmadinejad in 2009. Unfortunately, right after the completion of the film, director Keywan Karimi had to face charges of insulting the government and Islam, resulting in a conviction of six years in prison and 223 lashes. After many appeals and pleas, the prison years were reduced to one but the lashes were not remitted. *Writing on the City* is one of the best Iranian documentaries of recent years. The fight for Keywan Karimi goes on.

CONTACT

Keywan Karimi
 Key Film
 +98 9329020625
 keywankarimi1985@gmail.com

GIONA A. NAZZARO

69°

Festival del film Locarno

3-13 | 8 | 2016

Destination sponsor:

 ASCONA
LOCARNO

Main sponsors:

 UBS

aet

MANOR



swisscom

www.pardo.ch

— HEAD Genève

Département Cinéma/cinéma du réel
Formations Bachelor et Master
Haute école d'art et de design – Genève

Inscriptions et informations
www.head-geneve.ch

Suivez-nous sur      #headgeneve

Hes·SO GENÈVE
Haute Ecole Spécialisée
de Suisse occidentale

L'ECAL/Ecole cantonale d'art de Lausanne à Visions du Réel 2016

Films Sélectionnés

E.B.C. 5300 m, Léonard Kohli, 15', Bachelor Photographie

Stars, Carmen Jaquier & Nagi Gianni, 10', Master Cinéma ECAL/HEAD

Cooling Waters, Jonas Scheu, 8', Master Cinéma ECAL/HEAD

Masterclasses

Claire Atherton, dimanche 17 avril, 10h30, Colombière Grande Salle

Peter Greenaway, mardi 19 avril, 10h, Salle Communale

www.ecal.ch

E.B.C. 5300 m de ECAL/Léonard Kohli



é c a l



Festivals On Demand
for Film Lovers
World Wide

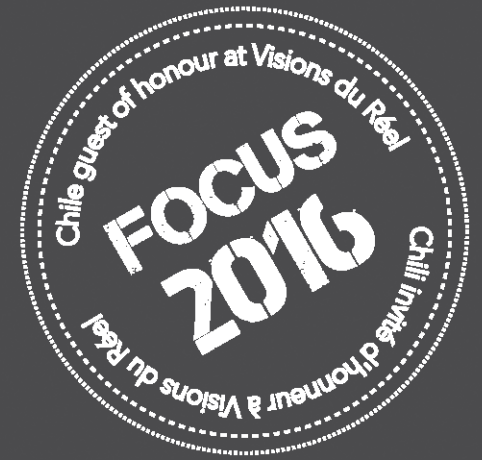
FESTIVAL SCOPE

www.festivalscope.com



CHILE

Unique stories from the end of the word



Chile doc

Supported by



pro|CHILE

Partners



www.chiledoc.cl | info@chiledoc.cl

ChileDoc @Chile_Doc CHILEDOC @chiledoc

IMPRESSION GRAND FORMAT,
FABRICATION ET INSTALLATION
DE SOLUTIONS EN COMMUNICATION VISUELLE
ET SIGNALÉTIQUE

www.ducommun.ch

Ducommun^{sa}
communication visuelle & signalétique

LE QUOTIDIEN DE

La Côte

Des rives du Léman au pied du Jura



Abonnez-vous dès Fr. 15.- par mois sur
<http://abonnement.lacote.ch>

Seit 2003 - 14. Jahrgang

+

ensuite

Zeitschrift zu Kultur & Kunst

**Bestellen
Sie jetzt!**
Oder holen Sie
es am KIOSK

Mehr als Sie denken!
Lesen ■ Entdecken ■ Teilen

www.ensuite.ch



OPENING THE DOORS TO GERMAN DOCUMENTARIES


- FIFA MONTREAL
- HOT DOCS TORONTO
- AFI DOCS
- YIDFF YAMAGATA
- DOK LEIPZIG
- DOCUMENTA MADRID
- IDFA AMSTERDAM
- FID MARSEILLE
- CPH:DOX COPENHAGEN
- FULL FRAME DURHAM
- SHEFFIELD DOCFEST
- IT'S ALL TRUE BRAZIL
- ONE WORLD PRAGUE
- DOCS AGAINST GRAVITY WARSAW
- CINÉMA DU RÉEL PARIS
- DOCPOINT HELSINKI
- VISIONS DU RÉEL NYON
- FESTIVAL DEI POPOLI FLORENCE



20 / 23 JUNE 2016
LA ROCHELLE / FRANCE
#SSD16

**THE INTERNATIONAL MARKET
FOR DOCUMENTARY & SPECIALIST FACTUAL CONTENT**

ALTER NATIVES

DOCUMENTARY  GLOBALLY

27th EDITION
FOCUS ON GLOBAL ISSUES

2,000+ DELEGATES / 515 EXHIBITORS / 260 DECISION MAKERS / 60 COUNTRIES

REGISTER NOW

WWW.SUNNYSIDEOFTHEDOC.COM

✉ WELCOME@SUNNYSIDEOFTHEDOC.COM ☎ +33 (0) 5 46 55 79 79



Co-funded by the
European Union



Creative
Europe
MEDIA



« Recevoir le prix
SSA/SUISSIMAGE du
meilleur court métrage
suisse de la relève
en 2009 m'a permis de
lancer la production
de mon nouveau film »

Eileen Hofer

VRN16 240 210

Voyez l'avenir avec confiance.

**Nous nous chargeons de défendre
vos droits et rémunérer vos œuvres.
En Suisse et à l'étranger.**

www.swisscopyright.ch

***sui*ssimage**

Coopérative suisse pour les droits
d'auteurs d'œuvres audiovisuelles

Berne | T. 031 313 36 36
Lausanne | T. 021 323 59 44
mail@suisimage.ch | www.suisimage.ch

SSA société
suisse des
auteurs

Gestion de droits d'auteur
pour la scène et l'audiovisuel

Lausanne | T. 021 313 44 55
info@ssa.ch | www.ssa.ch



*LE CINÉMA
DONNE DE L'APPÉTIT
POUR VOTRE MARQUE!*

À découvrir dès maintenant.



MEMOIRE VIVE
AGITATEUR DE RESEAUX

Tous mes Mac à 0% avec
un contrat d'assistance.
C'est ça l'intérêt!

Timea Bacsinszky

**N'ACHETEZ PLUS
LOUEZ À
0%***

* Mac/iPhone/iPad + logiciels + maintenance +
garantie sur 12 ou 36 mois sans intérêt.
Offre soumise à conditions



Lausanne Rue St-Laurent 29, 1003 Lausanne
Fribourg Rue de l'Industrie 10, 1700 Fribourg

www.memoirevive.ch

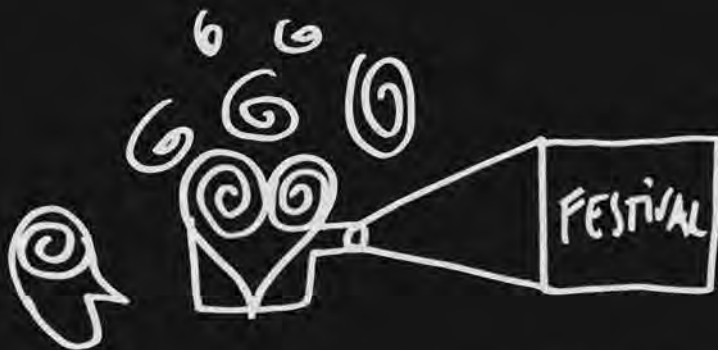
Apple Revendeur Agréé Apple

INTERNATIONAL DOCUMENTARY
FILM FESTIVAL



SIBIU
ROMANIA

17-23
OCT 2016



www.astrafilm.ro

CinéDOC-Tbilisi
International Documentary Film Festival



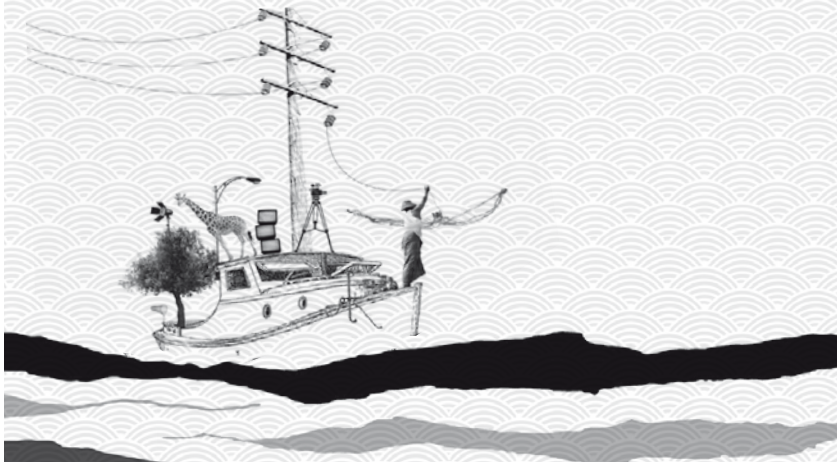
The only creative documentary film
festival in the Caucasus!

JOIN US IN TBILISI, GEORGIA
AND CELEBRATE DOCUMENTARY FILMS

IN OCTOBER 2016!



NOOSFERA
foundation



COPRO 18

The Israel Documentary Screen Market
May 29 – June 4 TLV 2016

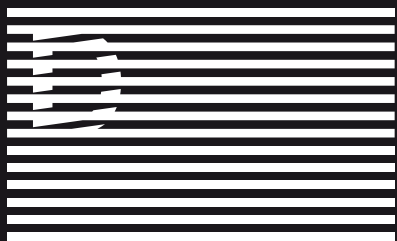
CoPro – Documentary Marketing Foundation
www.copro.co.il | info@copro.co.il | T: 972.3.6850315

CPH:DOX*

Bending time

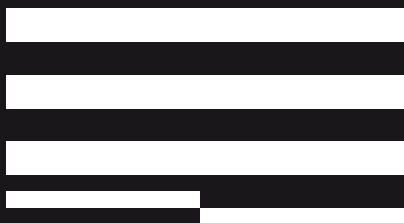
New Festival Dates

16-26 Mar. 2017



Diagonale'17
Festival of
Austrian Film

March 28
— April 2 2017
diagonale.at



Gestaltung: Studio Es, Bild: M. Stroh

DOC
BUENOS AIRES

**16° MUESTRA INTERNACIONAL
DE CINE DOCUMENTAL**

20-27 DE OCTUBRE 2016

info@docbsas.com.ar / www.docbsas.com.ar





MARKET TRAINING NETWORKING

www.docmontevideo.com

DOCMONTEVIDEO

LATIN AMERICAN TV MEETING

20 - 29 JUL 2016

DOCMONTEVIDEO ENTRIES
FROM 1 MAY

PITCHING & MEETINGS
DEADLINE 15 APRIL

SALE AGENTS, DISTRIBUTORS
AND BROADCASTERS

Contact: market@docmontevideo.com

ORGANIZERS

DOCM

icau
by

mec

Monteideo
de Todos

VENUE

SOLIS

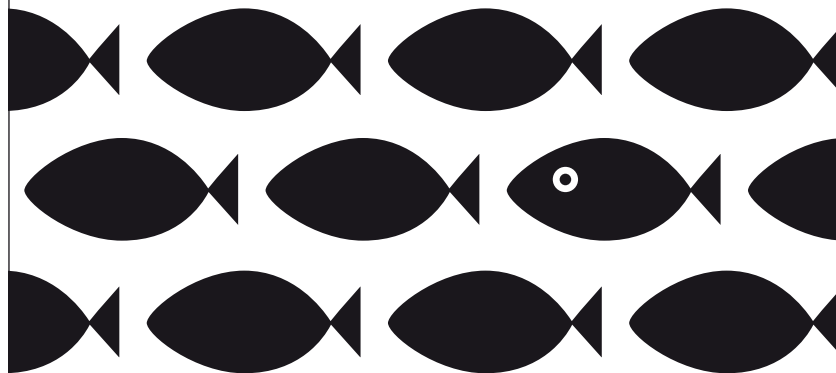
doc aviv

THE TEL AVIV INTERNATIONAL
DOCUMENTARY FILM FESTIVAL

MAY 19-28.2016



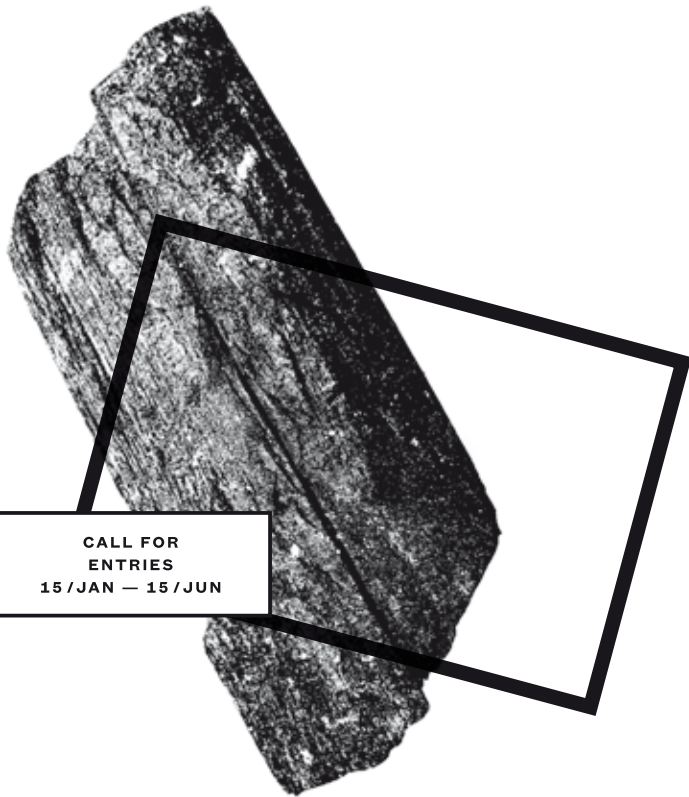
DOCAVIV.CO.IL



**20/30
OCT
'16**

14th
INTERNATIONAL
FILM FESTIVAL
In October
the Whole World
Fits in Lisbon
www.doclisboa.org

CASA DO CINEMA
RUA DA ROSA, 277, 2º
1200-385 LISBON, PORTUGAL
+351 213 470 816
WWW.DOCLISBOA.ORG
WWW.APORDOC.ORG



CALL FOR
ENTRIES
15/JAN — 15/JUN



Doclisboa



HELSINKI
DOCUMENTARY
FILM
FESTIVAL

**DOC
POINT**

THANKS ALL
VISITORS,
SEE YOU
IN 2017!

docpoint.info



11DOCSDF

11th International Documentary Film
Festival of Mexico City | 2016.

Call For Entries Open
February 23th to May 20th, 2016.

www.docsf.org

DOK

LEIPZIG

International Leipzig Festival
for Documentary and Animated Film

DOK DOK

dok-leipzig.de

31/10/
-6/11/16





Sheffield
Doc|Fest
10-15
June
2016



Register now at
www.sheffdocfest.com
[@sheffdocfest](https://twitter.com/sheffdocfest)



FANTOCHE
14TH INTERNATIONAL ANIMATION
FILM FESTIVAL BADEN/SWITZERLAND
6-11 SEPTEMBER 2016
WWW.FANTOCHE.CH

SUBMIT YOUR FILM BY 30 MAY 2016
FOLLOW US: [t](#) [f](#) [v](#) [g](#)



FID

Festival
International
de Cinéma
Marseille

27^e —

12 - 18 JUILLET 2016

FIDLab

Plateforme
de Coproduction
Internationale

8^e —

15 & 16 JUILLET 2016

— www.fidmarseille.org —

FIFF

Festival
International
de Films
de Fribourg

**Save
the**

Date

www.fiff.ch

31.03 —

08.04.2017

FILM-DOCUMENTAIRE.FR

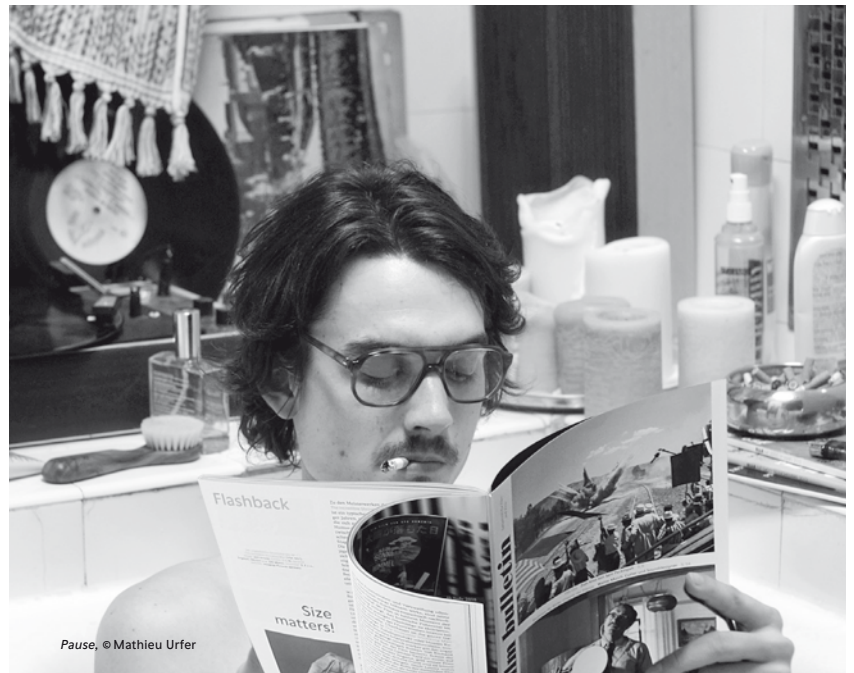
Photo : David Sawyer / Agence Vu

Destiné aux professionnels et au public, www.film-documentaire.fr est un outil d'intérêt général au service du film documentaire. Non commercial, ce site de référence est indépendant des médias.

Le cœur du site est sa perspective encyclopédique grâce à sa base de données de films francophones, d'auteurs et de producteurs, développée en partenariat avec plusieurs institutions dont la BNF, la BPI, le CNC, l'INA, la Maison du documentaire (Lussas), la PROCIREP, le RED, la SACEM, la SCAM, Vidéadoc. Il comprend de nombreuses fonctions complémentaires : recherches thématiques, annuaire des festivals, annuaire des professionnels, centralisation de publications, d'articles, de sites liés, etc.

Film-documentaire.fr conjugue documentation, information et diffusion. Une de ses missions est d'offrir un espace permanent d'actualité sur le genre documentaire, notamment grâce à sa lettre bimensuelle publiée par son équipe permanente.

CNC PROCIREP Scam* 



Pause, © Mathieu Urfer

film bulletin

Ein Abo
für 75 Fr.

Schenken Sie sich oder anderen
das cineastische Lesevergnügen!

www.filmbulletin.ch

Zeitschrift für
Film und Kino



**FILMER
A TOUT PRIX**

festival cinema documentaire

Autumn 2017
17th edition
Brussels
fatp.be

www.dokument-festival.com

Thinking
Through
Film!

20th Jihlava International
Documentary Film Festival

J.
HILA
VA

25/10
— 30/10
2016

- ▼ JIHLAVA INDUSTRY
- ☰ Inspiration Forum
- ⊕ Emerging Producers
- ⊗ Festival Identity
- Best Festival Poster
- ▲ Visegrad Accelerator
- ▬ DOC.STREAM
- ⌋ Media & Documentary
- ⚡ Conference Fascinations
- ★ East Silver Market (IDF)

N.b.
b.S.

20
years

k.

Not better, but shorter.
20th Internationale Kurzfilmtage Winterthur
The short film festival of Switzerland,
November 8–13, 2016
www.kurzfilmtage.ch

Entry Deadline: July 17, 2016

Main Sponsor



Media Partners



LAUSANNE
~~UNDERGROUND~~
FILM & MUSIC
FESTIVAL 2016
15TH EDITION
19–23.10.16

SEND IN
YOUR
~~FILMS~~

LUFF.CH

nordic short & doc
film festival

MALMÖ, SWEDEN 16-21 SEPT 2016
27th edition

NORWAY
IN FOCUS

NORDISK
PANORAMA

porto/
post/
doc

until
31 Jul

OPEN
CALL

international competition --> transmission ---
--> cartes blanches --> portuguese spoken films ---
--> school trip --> doc is the new black ---
--> forum of the real --> teenage

Porto **26 Nov – 4 Dec 2016**

www.portopostdoc.com

info@portopostdoc.com



LET'S AVOID MISUNDERSTANDINGS

**RAGGIO
VERDE**
SUBTITLES

www.raggioverde.org

10 – 20 nov. 2016



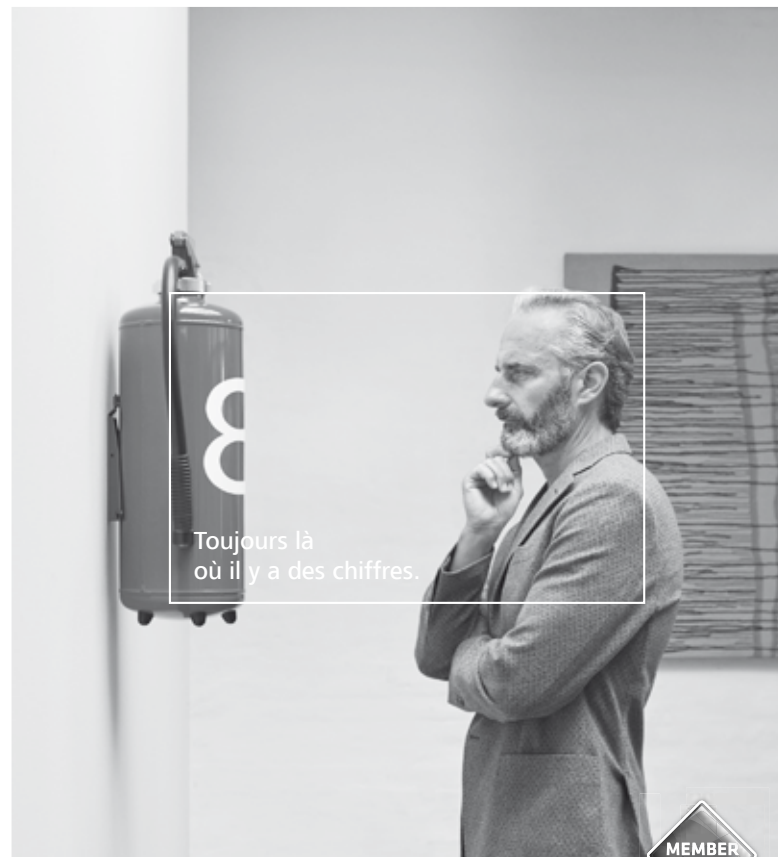
RENCONTRES INTERNATIONALES
DU DOCUMENTAIRE DE MONTRÉAL
MONTREAL INTERNATIONAL DOCUMENTARY FESTIVAL

RIDM.QC.CA

 RIDMFESTIVAL

 RIDM

 RIDM_FESTIVAL



Toujours là
où il y a des chiffres.

MEMBER
PLUS

Pour les passionnés de culture
et ceux qui veulent le devenir.

Les sociétaires Raiffeisen visitent gratuitement plus de
490 musées grâce à leur carte de débit ou de crédit Raiffeisen.
Envie de devenir sociétaire?
Contactez sans attendre votre Banque Raiffeisen.

www.raiffeisen.ch/musees

RAIFFEISEN



dokweb.net

institute of documentary film

Ex Oriente Film 2016

An international workshop
for creative documentaries
Split - Jihlava - Prague

Submission deadline
May 4, 2016

East Silver Market 2016

East Silver Caravan
Silver Eye Awards

Submission deadline
June 30, 2016

East Doc Platform 2017

Doc Tank
Project Market
East European Forum

Submission Deadline
December 1, 2016

KineDok 2016

Alternative distribution
of creative documentaries
CZ | HR | HU | NO | PL | RO | SK
kinedok.net

Co-funded by the
European Union



Visegrad Fund



52^{es}

19—26
janvier 2017

JOURNEES DE SOLEURE

journeesdesoleure.ch



SRG SSR

SWISSFILMS

AT VISIONS DU RÉEL 2016

RENDEZ-VOUS DU CINÉMA SUISSE

Tuesday, April 19 | 17:00 - 18:30 | Colombière DOCM Lab 2

A panel discussion with international film critics on Swiss documentaries in Visions du Réel's programme



Calabria by Pierre-François Sauter
(Compétition Internationale Longs Métrages)



Half-life in Fukushima by Mark Olexa, Francesca Scalisi
(Compétition Internationale Moyens Métrages)



Looking Like My Mother by Dominique Margot
(Compétition Internationale Longs Métrages)



Wild Plants by Nicolas Humbert
(Compétition Internationale Longs Métrages)

www.swissfilms.ch

VIDY THÉÂTRE
LAUSANNE

cinémathèque suisse

En avril, le Théâtre de Vidy et la Cinémathèque suisse à Lausanne font résonner théâtre et cinéma et dialoguer leurs programmations.

Théâtre à Vidy **GENET/FASSBINDER**



**ARTHUR
NAUZYCIEL**
Splendid's
du 19 au 21.04



**FALK RICHTER ET
STANISLAS NORDEY**
Je suis Fassbinder
du 26.04 au 4.05

Films à la Cinémathèque suisse **HOMMAGE À FASSBINDER**



Querelle de **FASSBINDER**
d'après *Querelle de Brest*
de Jean Genet
Lundi 18 avril à 18h30



Baal de **SCHLÖNDORFF**
avec Rainer W. Fassbinder
Lundi 25 avril à 20h30

www.vidy.ch

www.cinematheque.ch

Le monde en perspective

Rendez-vous
avec les grands enjeux
de société

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





LA CHAÎNE CULTURELLE FRANCOPHONE MONDIALE

TV5MONDE

fait la part belle au documentaire. Ce sont plus de 300 documentaires par an qui sont proposés aux téléspectateurs sur des thèmes aussi variés que : l'histoire, l'art de vivre, la société, l'environnement...

TV5MONDE est la seule chaîne généraliste culturelle conçue pour une diffusion mondiale qui ne diffuse que des programmes d'expression originale francophone 24h/24 , 7 jours sur 7.

Chaque jour les programmes de la RTS sont retransmis dans plus de 290 millions de foyers dans le monde

RTS

Radio Télévision
Suisse

www.tv5monde.com

ÉQUIPE FESTIVAL

DIRECTION

Claude Ruey, président exécutif
Luciano Barisone, directeur
Philippe Clivaz, secrétaire général
Gudula Meinzolt, directrice Doc
Outlook-International Market (DOCM)
Tatiana Oberson, directrice
communication & partenariats

COORDINATION DU PROGRAMME

Justine Duay, coordinatrice
programmation
Antigoni Papantoni, assistante
programmation et coordinatrice Visions
du Réel On Tour
Mourad Moussa, coordinateur
catalogue et programme
Elena López Riera, assistante
coordination catalogue et programme
Emilie Bujès, relectrice catalogue et
programme
Dimitri de Preux, stagiaire
programmation et gestion des copies
Laure Donzé, contrôle des copies
Maryke Oosterhoff, responsable
délégations films
Marc Décosterd, responsable Festival
Reflex
Sandrine Pralong, médiatrice scolaire
Fanny Spindler, assistante du directeur
pendant le Festival

COMITÉ DE SÉLECTION

Luciano Barisone
Emilie Bujès
Emmanuel Chicon
Mourad Moussa
Giona A. Nazzaro
Madeline Robert

CONSULTANT

Paolo Moretti

FOCUS

Jasmin Basic, Focus manager

DÉBATS ET FORUM

Comité de sélection
Jasmin Basic
Elena López Riera
Paolo Moretti
Dimitri de Preux

CORRESPONDANTS

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)
Alex Moussa Sawadogo (Afrique
francophone, anglophone et lusophone)

SECRÉTAIRES DES JURYS

Hans Hodel
Giordana Lang
Brigitte Morgenthaler
Catherine Muller
Ysaline Rochat

ADMINISTRATION

Vanessa Tribet, adjointe du secrétaire
général
Juliette Pythoud, productrice exécutive
et responsable staff
Cécile Guenot, stagiaire administrative
Pierre Bürgi, responsable caissiers
Martine Gilliéron, comptable
Laurène Traveau, coordinatrice
hospitalité
Maral Mohsenin, responsable
accréditations et accueil
Ekaterina Vytchegzhanina, assistante
accueil et base de données

Helder Fernandes, coordinateur des
transports
Jean-Pierre Gilliéron, responsable
sécurité, assistant caisses

COMMUNICATION & PARTENARIATS

Simone Jenni, responsable
communication et partenariats
Simon Hildebrand, assistant
communication
Benjamin Ruey, assistant
communication
Christelle Jaccard, chargée de relations
annonceurs
Linda Johnson, chargée de relations
annonceurs
Mi-Yun Park, responsable événements
Hélène Menué, assistante événements
Paula Wright, assistante événements
Caroline Stevens, attachée de presse
Beat Glur, attaché de presse
Margaux Bourigault, stagiaire presse
Miguel Bueno, photographe
Images de Marque, photographe
Loïc Oswald, captation vidéo, interviews

DOCM

Florian Pfingsttag, coordinateur
Pauline Cazorla, collaboratrice DOCM –
Media Library
Aurélien Maroelli, collaborateur DOCM
– digitalisation

INFRASTRUCTURES ET DÉCORATION

Nadia Crivelli, coordinatrice
Thomas Brodmann
Julien Haenggeli
Rodrigue Armantrading
Mathilde Bierens de Haan
Gaël Bouvet
Mikael Birraux
Grégory Brunisholz

Florian Closset
Adelis Gheno
Gamal Guemaz
Rémi Scotto
Jeanne Graf, cuisine

PROJECTIONS

Piero Clemente, responsable
projectionnistes
Marco Stefani, responsable son et
image, projectionniste
Giampietro Bortolotti, projectionniste
Jérémie Chavalier, projectionniste
Laure Donzé, projectionniste
Susanne Kaelin, projectionniste
Yves Mermoud, projectionniste
Christian Saccoccio, projectionniste

SOUS-TITRAGES ET TRADUCTION

Raggioverde Sottotitoli, Roma
Barbara Bialkowska, responsable
Thierry Bouscayrol, sous-titreur
Luca Caroppo, sous-titreur
Serena Coppola, sous-titreuse
Marta Monterisi, sous-titreuse
Anna Serra Picamal, sous-titreuse
Chloé Christou, traductrice
Alexander Craker, traducteur
Pierre Fournier, traducteur
Nicole Genberg, traductrice
Chloé Genest-Brunetta, traductrice
Lucie Lepretre, traductrice
Fabien Pintrand, traducteur
Sarah Rochette, traductrice
Jennifer Sanchez Roca, traductrice
Diana Vandeville, traductrice

TECHNIQUE SON ET IMAGE

Lise Couchet, Régisseur
Lumens8, Laurent Fink, David Gaud,
Genève

... et tout le staff auxiliaire et bénévole,
merci à chacun !

TRADUCTEURS PROGRAMME, CATALOGUE ET FESTIVAL

Interlignes, Genève
Elodie Flachaire, Emilie Flachaire

IDENTITÉ VISUELLE, GRAPHISME ET COMPOSITION

Bontron&Co SA, Genève
David Facchin, Marie-Claude Hefti,
Simone Kaspar de Pont, Manon Mello,
Fred Pesse

IMPRIMERIE

Jordi AG, Belp

MAINTENANCE INFORMATIQUE

Mémoire Vive – Laurent Montabone,
Lausanne

NETTOYAGES

Yvan Rochat à votre service
Les équipes de la Ville de Nyon
Les équipes de la Ville de Gland

RESTAURATION

Restaurant et Bar du Réel:
ParisZürich – Camille et Nicolas Abegg
Bar de Marens:
Les Filles de la Roulotte – Aurore
Buffat, Joana Van Leckwyck, Emilie
Walbaum
Catering:
L'Epicierie de Prangins – Pascal Clivaz

Nyon ville de festivals

Les Hivernales Festival
18 au 21 février 2016

Visions du Réel
15 au 23 avril 2016

Caribana Festival
1^{er} au 5 juin 2016

Paléo Festival
19 au 24 juillet 2016

FAR°
10 au 20 août 2016

www.festivalsnyon.ch



... ET MERCÌ Ā...

Acryl UMA, Bruce Maurer	Cinéma du Réel, Paris, Maria Bonsanti	ECAL, Roland Cosandes, Lionel Baier & Rachel Noël
Adok Films	Cinéma Vérité, Téhéran	EDN – European Documentary Network, Copenhague
Alphapanda, Mathias Noschis	CinemaChile, Constanza Arena	Eglise catholique suisse
Ambassade du Mexique en Suisse	Cinemas du Grütli Genève, Edouard Waintrop & Alfio Di Guardo	Embajada de Chile en Suiza
Ambulante Gira de Documentales, Mexique	Cinémathèque suisse, Frédéric Maire & Chicca Bergonzi	Encounters, Darryl Els
Ancine, Brésil, Eduardo Valente	Cinephil, Tel-Aviv, Philippa Kowarsky & Ori Bader	Etats généraux du film documentaire, Lussas
Andana Films, Stéphane Riguet & Gregory Bétend	Cinepur film promotion, Munich, Hermann Barth	EURODOC, Montpellier
Anna Glogowski	CityClub Pully	Europa Distribution, Christine Eloy & Clara Léonet
Ânû-Rû Āboro, René Boutin	Claire Atherton	Eventual, Tomas Prasek & Ales Fuchs
APG/SGA	Climage, Stéphane Goël	Eye Film Institute, Amsterdam, Lisa Linde Nieveld & Marten Rabarts
Astra Film Festival, Dumitru Budrala & Csilla Kató	Consejo Nacional de la Cultura y los Artes	Fantoche, Baden
Austrian Film Commission, Anne Laurent & Martin Schweighofer	CPH:DOX, Copenhague, Tine Fischer	far° Nyon
Base-Court, Bruno Quiblier, Nicola Di Pinto & Romeo Andreani	Danish Film Institute, Copenhague, Anne-Marie Kürstein	Fédération suisse des communautés israélites (FSCI)
Bernard Bavaud	DDC, Géraldine Zeuner & Barbara Aebischer	Festival dei Popoli
Busan IFF, Hyosook Hong	Deckert Distribution, Leipzig, Heino Deckert & Ina Rossow	Festival del film Locarno
Canton de Genève	DMZ Korean International Documentary Film Festival	Festival des Trois Continents, Nantes, Jérôme Baron
Canton de Vaud	Doc Alliance, Prague, Jana Ptackova & Nina Numankadic	Festival International de Films de Fribourg
Caribana Festival	Doc Lisboa	Festival Scope
Château de Bossey, Luc & Betty Hegetschweiler	Doc Montevideo, Luis González	FID Marseille, Anaëlle Bourguignon & Jean-Pierre Rehm
Chile Doc, Diego Pino Anguita, Paola Castillo, Flor Rubina & Paula Ossandón	Docaviv	Film-documentaire.fr
Cinando, Carole Joly, Jérôme Paillard & Camille Rousselet	DocPoint Helsinki, Ulla Simonen	Filmhet, Budapest
Cinébulletin	Documentary and Experimental Film Center (DEFC), Shirin Naderi & Leila Hosseiny	Films Transit, Jan Rofekamp, Fred de Haas & John Nadai
CinéClub Nyon, Andreas Bachmann-Helbling	DOK Leipzig, Brigid O'Shea	Finnish Film Foundation, Marja Pallassalo
CinéDOC-Tbilisi, Artchil Khetagouri	Dubai International Film Festival	First Hand Films, Gitte Hansen & Esther Van Messel
Cinéforum, Gérard Ruey & Patrizia Pesko	EAVE, Luxembourg	
Cinélibre, Robert Richter		

Flanders Image, Nathalie Capiou & Christian De Schutter	Jeff Silva	NGO, Meno Avilys & Mante Valinnaite	SUPSI, Jean-Pierre Candeloro & Elisabetta Lazzaroni
FOCAL, Pierre Agthe & Edgar Hagen	Jihlava IDFF, Prague, Marek Hovorka & Jarmila Outratová	Nordisk Panorama	SWISS FILMS, Catherine Ann Berger, Selina Willemse, Daniel Fuchs & Marcel Müller
Fondation Juchum, Willy Schlup & Martine Dupré Perrin	JMT Films Distribution, Tel Aviv, Jean-Michel Treves	Npo Sales, Kaisa Kriek, Marit Braun & Kiyomi Molin	Tanja Meding
Fondation Leenaards	Joel Poblete	Paléo Festival Nyon	Taskovski Films, Irena Taskovski & Jasmina Vignjevic
Forum Saint-Pierre, Genève	Krakow Film Festival, Krzysztof Gierat & Barbara Orlicz	ParisZürich, Camille & Nicolas Abegg	The Swedish Film Institute, Stockholm, Sara Rüter
German Films, Mariette Rissenbeek & Bernhard Simek	Krakow Film Foundation, Katarzyna Wilk	Paroma Basu	Théâtre de Vidy, Vincent Baudriller & Sarah Turin
Golden Apricots Yerevan International Film Festival	Kurzfilmtage Winterthur	Planete Doc Review, Varsovie, Artur Liebhart	Torino Film Festival
Greek Film Center, Athenes, Iliana Zakopoulou	L'Epicerie de Prangins, Pascal Clivaz	Planete+Doc Film Festival	TV5 Monde, Clara Rousseau
HEAD, Genève, Jean Perret	La Fémis, Géraldine Amgar & Marc Nicolas	Priscilla Frey	UNI Global Union, Philip Jennings
hemmer.ch SA, Jean-Baptiste Hemmer	La Parenthèse, Benjamin Zumstein	Pro Senectute Vaud, Evelyne Roth & Anne-Claude Ciardet	Usine à Gaz, Nyon
Hostellerie du XVIe Siècle, Christophe & Margareth Decurtins	Le Collectif Visions d'Irréel	ProChile	Ventana Sur
Hôtel Chavannes-de-Bogis Best Western, Christoph Zen Ruffinen, Michaël Garnier & collaborateurs	Les Entrevues de Belfort, Lili Hinstin	Proimágenes, Bogota, Claudia Triana de Vargas	Videographe, Denis Vaillancourt
Hôtel de l'Ange, Philippe Kuratle	Les Hivernales, Nyon	Raggio Verde S.r.l. Rome, Piero Clemente & Barbara Bialkowska	Ville de Gland & collaborateurs
Hôtel des Alpes, Nyon, Marion Sanchez Deblue	Lithuanian Film Centre	RégioNyon, Patrick Freudiger, Gérard Produit & Nathalie-Raja Etter	Ville de Nyon & collaborateurs
Hôtel Le Rive, Philip Din Martin	LUFF, Lausanne	Réseau Cinéma CH, Charles-Antoine Courcoux	visions sud est
Hôtel Real, Sylvia Tracchia	Luperpedia Foundation, Lys Bouma	RIDM, Montréal, Bruno Dequen	WBI – Wallonie Bruxelles Images, Eric Franssen
Icelandic Film, Christof Wehmeier	Lydia Chagoll	RTS, Genève, Irène Challand, Laurent Huguenin-Elie & Gaspard Lamunière	Yamagata IDFF, Asako Fujioka
IDFA – International Documentary Film Festival Amsterdam	Marta Andreu	Sarajevo Film Festival, Rada Sesic	Zeugma Films, Michel David
INCAA, Buenos Aires, Bernardo Bergeret	MDM, Nyon, Pascal Geiger	Scottish Documentary, Edinburgh, Sonja Henrici & Finlay Pretsell	Relecture: Heinz Bäggli, Jehanne Denogent, Sandra Spencer
Interlignes, Élodie & Émilie Flachaire	Media Desk Suisse, Corinna Marschall	Six Pack Film, Brigitta Burger-Utzer	Le conseil de Fondation et tous les membres du Sesterce Club et de l'Association des Amis de Visions du Réel, ainsi que les collaborateurs, les membres du jury, les logeurs et les bénévoles du Festival.
International Documentary and Short Film Festival of Kerala	Médias-pro, le Département des Médias de la Conférence des Eglises réformées de Suisse romande (CER)	SODEC, Montréal, Anne-Lyse Haket, José Dubeau & Catherine Loumède	
International Documentary Film Festival Flahertiana	Mexican Film Institute (IMCINE), Montserrat Sánchez	Solothurner Filmtage	
Israeli Film Fund, Tel Aviv, Katriel Schory	momento!	SRF, Zurich, Anita Hugli	
	Nashgazeta, Nadia Sikorsky	SSFV, Nicole Barras & Prune Jaillet	
	National Film Center of Latvia	SSR SRG, Sven Wälti & Cécile Haas	
	Net Oxygen, Jonathan Ernst & Raphaël Prétot	Stefan Tolz	

COMITÉ D'HONNEUR VISIONS DU RÉEL 2016

ALAIN BERSET

Conseiller fédéral – Chef du
Département fédéral de l'intérieur

DIDIER BURKHALTER

Conseiller fédéral – Chef du
Département fédéral des affaires
étrangères

GUY PARMELIN

Conseiller fédéral – Chef du
Département fédéral de la défense,
de la protection de la population
et des sports

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

CHRISTA MARKWALDER

Présidente du Conseil national

RAPHAËL COMTE

Président du Conseil des Etats

RUTH DREIFUSS

Ancienne Présidente de la
Confédération

ROXANNE MEYER KELLER

Présidente 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

BRIGITTE HÄBERLI-KOLLER

Conseillère aux Etats – Présidente
de la Commission de la science, de
l'éducation et de la culture du Conseil
des Etats

CHRISTINE BULLIARD-MARBACH

Conseillère nationale – Vice-présidente
de la Commission de la science, de
l'éducation et de la culture

OLIVIER FELLER

Conseiller national

CLAUDE FARINE

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

JOSÉ LUIS BALMACEDA

Ambassadeur extraordinaire et
plénipotentiaire du Chili auprès de la
Confédération Suisse et la Principauté
de Liechtenstein

MARTA MAURÁS

Ambassadeur Représentante
permanente du Chili auprès des
Nations Unies et des autres OO.II. à
Genève

MARKUS HONGLER

Président du comité de direction du
Groupe Mobilière

MICHÈLE BERGKVIST-RODONI

Responsable Prévoyance – Membre
du comité de direction du Groupe
Mobilière

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

NICOLE MINDER

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

ANNA MÄDER-GARAMVÖLGYI

Présidente de Suissimage

DENIS RABAGLIA

Président de la SSA – Société Suisse
des Auteurs

MARC WEHLIN

Président de la Cinémathèque suisse

MATTHIAS AEBISCHER

Président de Cinésuisse

HANS HODEL

Membre du Comité directeur d'Interfilm
International

BERNARD LITZLER

Directeur Cath-Info

HERBERT WINTER

Président de la Fédération suisse des
communautés israélites

CLARA ROUSSEAU

Directrice marketing et distribution
TV5MONDE FBS

MARC WEHLIN

Président de la Cinémathèque suisse

↑ ↑
EDITION
MARCH 31 -
JUNE 2
2016

AMBULANTE

FILM FESTIVAL

www.ambulante.com.mx

DISCOVER. SHARE. TRANSFORM.

 GiradeDocumentalesAmbulante

 @Ambulante

 festivalambulante.blogspot.mx

INDEX PAR TITRE ORIGINAL

Alptraum	126	Du moteur à explosion	203	L'Anniversaire de David	142
Ama-San	45	Du rouge à lèvres	212	L'Enfer de la Fémis	286
Año Nuevo	268	E.B.C. 5300m	142	L'Invitée familière	97
Antigravitacija	236	Edouard, mon pote de droite	160	La Ciudad de los fotógrafos	264
Appunti del passaggio	127	Een idee van de zee	104	La Ciudad perdida	60
Arcana	262	Ein deutsches Leben	42	La Lanterne Magique	287
Armand, New York	84	Ein Haus in Ninh Hoa	43	La Quemadura	270
Aš perėjau ugni, tu buvai su manim	249	Eisenstein in Guanajuato	179	La Visite	90
Asphalt	106	El Corredor	274	Land of the Enlightened	155
Atverti duris ateinančiam	249	El Edificio de los Chilenos	271	Lekcja Patriotyzmu	146
Aus westlichen Richtungen	69	El Mocito	273	Les trois hirondelles	148
Avinėlio vartai	242	El Salvavidas	272	Linefork	52
Bakur	158	End of Summer	143	Little Go Girls	53
Baltijos kelias	247	Eu vou me Piratear	93	Looking Like My Mother	54
Bard	95	Exile in Waterloo	143	Maestà, la Passion du Christ	278
Batushas Haus	128	Fedia. Trys minutės po Didžiojo sprogimo	248	Mahmud's Flucht	131
Belle de nuit – Grisėlidis Rėal, autoportraits	107	Flutter Echoes and Notes		Mainland	144
Beluga Crash Blues	211	Concerning Nature	108	Mali Blues	156
Big Kiss Goodnight	201	Foreign Affairs	109	Mankan Ha Ye Ghal'e	
Blockbuster History	211	Fuocoammare	284	Hassan Khan	87
Bref Manuel de libėration	50	Genoveva	266	Marcel Schaffner – Dialog mit der Stille	132
Brėdre	152	Griuvėsių apaštalas	247	Mariupolis	112
Cabeza de Orquídea	145	Gulistan, Terre de roses	49	Mėre océan	290
Calabria	47	Heart of a Dog	285	Milieu	71
Call Me Chaos	66	High Speed	204	Moradores	144
Calle Santa Fe	263	Hija	265	Muerte Blanca	275
Canta el diluvio	140	Historias de la Rabassada	147	My Own Private War	72
Chiens des champs	67	Hladvode	141	Neregių žemė	239
Chronique d'un territoire	140	Hoax_Canular	205	Neveshtan Bar Shahr	292
Chuzhaya rabota	113	İ Cormorani	118	Notes from Sometime, Later, Maybe	91
Cocodrilo	141	İ Don't Want to Sleep with You		Noticias	269
Comme la rosėe au soleil	51	İ Just Want to Make You Hard	88	of the North	207
Costellazioni	68	İ Ricordi del fiume	55	Ogni opera di confessione	105
Daisis miziduloba	119	Il Passo	77	Ovalie au pays noir	145
DATA	202	Il respire encore	57	Pakughi	48
De alchemisten	80	Il Suono del mio passo	96	Pára nad řekou	280
Deltas, Retours aux Rivages	129	ISO	206	Parapluie Bomb City	212
Demi-vie à Fukushima	70	Jesus Town, USA	154	Parchim International	115
Diagonale du vide	86	Keep Frozen	110	Pieces and Love All to Hell	208
Doar o rasuflare	44	Kenotafas	237	Preso	117
Dongwu yuan	116	Keturi žingsniai	241	Programme FAMU	288
		Kostri i zvezdi	65		

Pulse	146	Un temps pour danser	64
Raminas	244	Unlocking the Cage	163
Raving Iran	133	Uostas	243
Resplendor	73	Uzu	98
Retrato de Carmem D.	92	V luchakh solnca	162
Révolution silencieuse	134	Varpas	245
Rip in Pieces America	209	Viena	235
Rumba	99	Vleesverlangen	157
Samir dans la poussière	74	Vox Usini	137
Sarah dit... Leïla dit...	289	Was soll man noch werden, wenn man schon gross ist?	100
Satan Satie	75	When You Awake	101
Schwemmgut	85	Where to Invade Next	291
Sit and Watch	76	Wielki Teatr	94
Skrajojimai mėlynam lauke	240	Wild Plants	61
Skrydis per Lietuvą arba 510 sekundžių tylos	248	Yo no soy de aquí	89
Society's Space	210	You yi nian	46
Socotra, La Isla de los Genios	56	Za nase zvezdze	147
Sur le quai	114	Zamzamá	149
Tadmor	58	Zaunkönig – Tagebuch einer Freundschaft	111
Takaisin pintaan	153	Zid smrti, i tako to	81
Talvez deserto talvez universo	279		
Tas, kurio nėra	238		
The Bad Kids	59		
The Beekeeper and His Son	135		
The Liberators	148		
The Matrix	213		
The Modern Jungle	120		
The Nine	121		
This Little Father Obsession	122		
Thru You Princess	159		
Tierra de agua	267		
Total Recall	213		
Trading Paradise	161		
Transit Zone	149		
Treblinka	79		
Triokala	123		
Turizam!	78		
Ūku ūkai	246		
Un cuento de amor, locura y muerte	261		
Un paese di Calabria	136		
Un peu, beaucoup, passionnément	130		

Cinélibre takes films from Visions du Réel to Swiss cinema screens.

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
ONTOUR

BUGARACH



INDEX PAR TITRE INTER- NATIONAL

A German Life	42	Diving into the Unknown	153	Land of Water	267
A House in Ninh Hoa	43	Driftage	85	L'enfer de la Fémis	286
A Mere Breath	44	Du moteur à explosion	203	Liberation, the User's Guide	50
A Sea Change	104	Du rouge à lèvres	212	Like Dew in the Sun	51
A Tale of Love, Madness and Death	261	E.B.C. 5300m	142	Linefork	52
A Time to Dance	64	Earth of the Blind	239	Little Go Girls	53
All Confession Oeuvre	105	Eisenstein in Guanajuato	179	Looking Like My Mother	54
Alone	235	Empty Diagonal	86	Loves Me, Loves Me Not	130
Alptraum	126	End of Summer	143	Maestà, the Passion of Christ	278
Ama-San	45	Exile in Waterloo	143	Mahmud's Escape – A Syrian Family Seeking Refuge	131
Another Year	46	Fedia. Three Minutes		Mainland	144
Antigravitation	236	After the Big Bang	248	Mali Blues	156
Apostle of Ruins	247	Flight over Lithuania or 510 Seconds of Silence	248	Marcel Schaffner – Dialog mit der Stille	132
Appunti del passaggio	127	Flutter Echoes and Notes Concerning Nature	108	Mariupolis	112
Arcana	262	Flying over Blue Field	240	Maybe Desert Perhaps Universe	279
Armand, New York	84	Foreign Affairs	109	Milieu	71
Asphalt	106	Four Steps	241	Moradores	144
Baltic Way	247	From the West	69	My Own Private War	72
Batusha's House	128	Fuocoammare	284	Need for Meat	157
Belle de nuit – Grisélidis Réal, Self Portraits	107	Gates of the Lamb	242	New Year	268
Beluga Crash Blues	211	Genoveva	266	News	269
Big Kiss Goodnight	201	Gulistan, Land of Roses	49	North	158
Blockbuster History	211	Half-Life in Fukushima	70	Not My Job	113
Bonfires and Stars	65	Harbour	243	Notes from Sometime, Later, Maybe	91
Brothers	152	He	87	Of the North	207
Calabria	47	Heart of a Dog	285	On the Platform	114
Call Me Chaos	66	High Speed	204	Open the Door to Him Who Comes	249
Calle Santa Fe	263	Hoax_Canular	205	Orchid Head	145
Canta el diluvio	140	I Don't Want to Sleep with You		Oval Ball in the Black Country	145
Cenotaph	237	I Just Want to Make You Hard	88	Parapluie Bomb City	212
Chiens des champs	67	I Walked Through Fire, You Were with Me	249	Parchim International	115
Chronicle of a Territory	140	I'm Not from Here	89	Patriotic Lesson	146
City of Photographers	264	ISO	206	Per Song	116
Cocodrilo	141	Jesus Town, USA	154	Pieces and Love All to Hell	208
Constellations	68	Keep Frozen	110	Portrait of Carmem D.	92
Cooling Waters	141	King of the Air – Notes on a Friendship	111	Presenting Princess Shaw	159
Countdown	238	La Lanterne Magique	287	Prisoner	117
DATA	202	La Visite	90	Programme FAMU	288
Daughter	265	Land of the Enlightened	155	Pulse	146
David's Birthday	142			Ramin	244
Deadlock	48			Raving Iran	133
Deltas, Back to Shores	129				

Resplandor	73	Triokala: The Three Gifts of Nature	123
Rip in Pieces America	209	Uku ukai	246
River Memories	55	Ultraman – the Minimal Story of Erwin Valdebenito	274
Samir in the Dust	74	Un paese di Calabria	136
Sarah dit... Leila dit...	289	Under the Sun	162
Satan Satie	75	Unlocking the Cage	163
Silent Revolution	134	Up or Out	80
Sit and Watch	76	Usual Guest	97
Society's Space	210	Uzu	98
Socotra, the Island of Djinn	56	Vox Usini	137
Stars	147	Wall of Death, and All That	81
Steam on the River	280	Waterfall	99
Still Breathing	57	What Should You Become, When You're Already Grown Up?	100
Tadmor	58	When You Awake	101
Tales of Rabassada	147	Where to Invade Next	291
The Bad Kids	59	Whisper	149
The Beekeeper and His Son	135	White Death	275
The Bell	245	Wild Plants	61
The Burn	270	Writing on the City	292
The Chilean Building	271		
The Cormorants	118		
The Dazzling Light of Sunset	119		
The Get Up	93		
The Great Theater	94		
The Journey	290		
The Liberators	148		
The Lifeguard	272		
The Lost City	60		
The Matrix	213		
The Modern Jungle	120		
The Nine	121		
The Pass	77		
The Politician	160		
The Rock	95		
The Sound of My Step	96		
The Three Swallows	148		
The Young Butler	273		
This Little Father Obsession	122		
Total Recall	213		
Tourism!	78		
Trading Paradise	161		
Transit Zone	149		
Treblinka	79		



**Découvrez les richesses du
cinéma du Sud et de l'Est**

www.trigon-film.org – 056 430 12 30

trigon-film

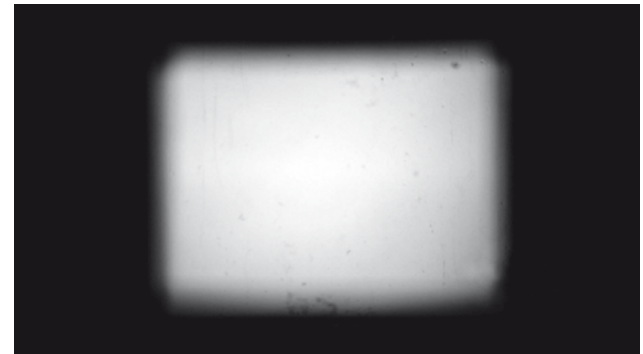
INDEX PAR RÉALISATEUR -TRICE

Abramovich, Fabienne	130	Fairbanks, Charles	120	Kohli, Léonard	142
Aguiló, Macarena	271	Faure, Damien	71	Kounen, Jan	290
Aiello, Shu	136	Favaretto, Daniel	93	Kovacevic, Mladen	81
Akerman, Karen	279	Fenn, Manuel	115	Krönes, Christian	42
Akyol, Zaynê	49	Ferri, Francesco	77	Kuentz, Gaspard	98
Alberdi, Maite	89, 272	Forbes, Francisco	76	Kuznetsov, Alexander	50
Anderson, Laurie	285	Frank, Marijn	157	Kvedaravicius, Mantas	112
Ballandras, Guillaume	86	Fulton, Keith	59	Lazurean-Gorgan, Monica	44
Ballesteros, René	270	Gacina, Tonci	78	Legivre, Déborah	137
Barton, Matthew	76	Gagnon, Dominic	181-213	Leighton, Cristián	274
Batyra, Slawomir	94	Gemmi, Alberto	105	Lobmaier, Manuel	126
Blasco, Violeta	145	Glimmann, Tino	128	Locatelli, Alessandra	77
Bobbio, Fabio	118	Gollob, Jan	128	López, Germán	145
Borgmann, Monika	58	Gómez, Roger	91	Mallon, Juruna	75
Buchwalder, Aurelio	85	González, María Paz	265	Manolache, Alina	143
Busquets, Albert	144	Grannan, Katy	121	Mansky, Vitaly	162
Bustos, Mijael	261	Greenaway, Peter	166-179	Margot, Dominique	54
Buyens, Frans	289	Gregor, Lutz	156	Marmioli, Mirco	105
Cadena, Jorge	148	Guérif, Andy	278	Matelis, Arūnas	247, 248
Capoluongo, Pietro Luigi	141	Haar, Ido	159	Mavioğlu, Ertuğrul	158
Castillo, Carmen	263	Hammoud, Ali	106	Mbabazi, Philbert Aime	148
Castillo, Paola	266	Harrison, Blaise	84	Merz, Valentin	140
Catella, Catherine	136	Hegedus, Chris	163	Meures, Susanne Regina	133
Celesia, Alessandra	64, 90	Henrich, Juliane	69	Mihalachi, Stefan	114
Chabbert, Lisa	97	Hervé, Francisco	60	Mintz, Billie	154
Cibien, Laurent	160	Hirte, Anca	57	Moore, Michael	291
Clissen, Ischa	144	Holm, Aslaug	152	Moreno, Sebastián	264
Colló, Roberto	275	Honer, Jona	80	Mourad, Sélim	122
Colombo, Mattia	77	Hufnagel, Marina	143	Müller, Olaf S.	42
Cuomo, Luigi	68	Humbert, Nicolas	61	Nagi, Gianni	147
Cuomo, Raphael	127	Iorio, Maria	127	Napolitano, Carlotta	145
Dauby, Margaux	149	Jacobson, Filip	146	Olexa, Mark	70
De Certeau, Jean	273	Jafari, Hamid	95	Osnovikoff, Iván	269
De Grave, Marie-Eve	107	Jaquier, Carmen	147	Ouzine, Mohamed	74
De Latour, Eliane	53	Jashi, Salomé	119	Pakalniņa, Laila	99
De Pue, Pieter-Jan	155	Joffily, Isabel	92	Parente, Lucas	75
De Serio, Gianluca	55	Kak, Saul	120	Paris, Anne	290
De Serio, Massimiliano	55	Kalantari, Sam	87	Pelda, Kurt	131
De Vroome, Nina	104	Karimi, Keywan	292	Pennebaker, D A	163
Demirel, Çayan	158	Khachatryan, Harutyun	48	Pepe, Lou	59
Eberlein, Stefan	115	Kilian, Kristina	143	Perut, Bettina	269
Entell, Peter	51	Kirchhoff, Robert	280	Petersmann, Charlie	129
Esteva, Jordi	56	Klein, Carlos	267	Petré, Robin	146

VIENNALE

Vienna International Film Festival

Pfalzgraf, Andrea	131	Voronov, Sasha	65
Phuong-Dan, Nguyen	43	Vulliens, Rachel	67
Piavoli, Mario	96	Weigensamer, Florian	42
Picarella, Leandro	123	Weng, Diedie	135
Pinder, Julian	154	Widmann, Philip	43
Pohan, Amir	108	Xie, Shuchang	116
Priego Ruiz, Fernando	73	Zegarra, Claudia	145
Quintanilha, Dudu	93	Zelovic, Lidija	72
Racine, Olivier	142	Zen, Ivo	111
Rafiy, Pasha	109	Zhu, Shengze	46
Rawlings, Vic	52	Žickytė, Giedrė	89
Reina, Juan	153		
Remunda, Filip	280		
Resines, Daniel	91		
Ribi, Lila	134		
Romeu, Ferrán	147		
Ros Guðnadóttir, Hulda	110		
Rosenblatt, Jay	101		
Rosi, Gianfranco	284		
Roy, Maxime	140		
Said, Marcela	273		
Sánchez, Angélica	145		
Sauter, Pierre-François	47		
Scalisi, Francesca	70		
Scheu, Jonas	141		
Schrotthofer, Roland	42		
Schweizer, Daniel	161		
Seabra Lopes, Miguel	279		
Seto, Momoko	88		
Shabaev, Denis	113		
Silva, Jeff	52		
Slim, Lokman	58		
Stäuble, Sara	100		
Stonys, Audrius	215-249		
Subei, Frederik	149		
Tipa, Ana	117		
Tréfaut, Sérgio	79		
Trinkler, Rainer M.	132		
Valenzuela, Cristóbal	268		
Van den Berg, Nathan	145		
Varejão, Cláudia	45		
Vicente, Cristóbal	262		
Vinogradov, Aleksandr M.	66		



TSAI MING-LIANG: «XIAO KANG», VIENNALE TRAILER 2015

OCTOBER 20 – NOVEMBER 3, 2016

www.viennale.at

VISIONSDUREEL.CH

SPONSOR PRINCIPAL



PARTENAIRE MÉDIA

