

69

festival

visions du reel

50^e FESTIVAL
INTERNATIONAL
DE CINÉMA NYON

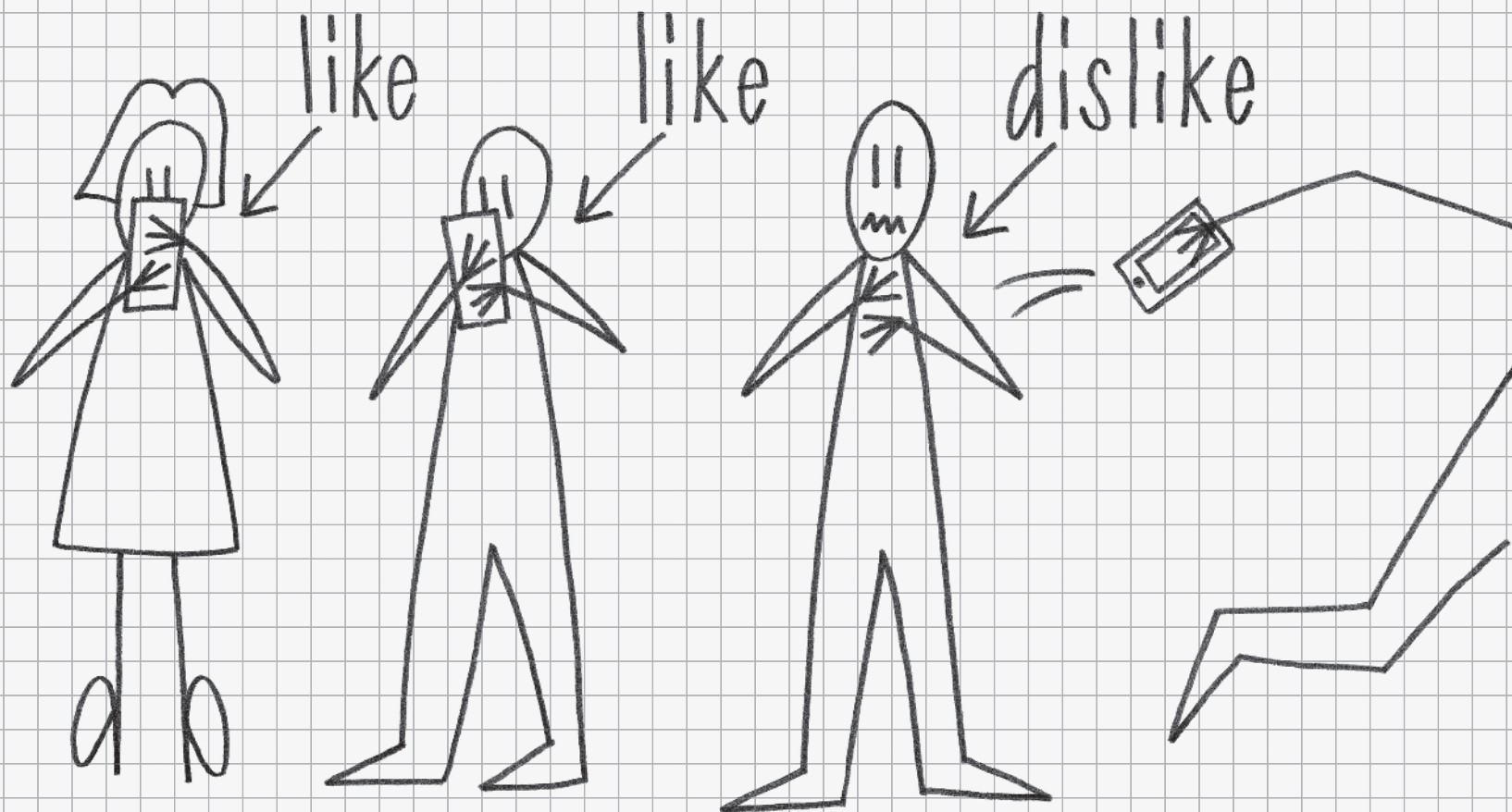
5 — 13
AVRIL
2019

internati

SOMMAIRE

ÉDITORIAUX		5
LE MOT DES PARTENAIRES		12
REMERCIEMENTS	PARTENAIRES ET SESTERCE CLUB	19
JURYS & PRIX		23
COMPÉTITION INTERNATIONALE LONGS MÉTRAGES		39
COMPÉTITION INTERNATIONALE BURNING LIGHTS		57
COMPÉTITION NATIONALE		75
COMPÉTITION INTERNATIONALE MOYENS ET COURTS MÉTRAGES		89
GRAND ANGLE		129
LATITUDES		141
OPENING SCENES		153
MAÎTRE DU RÉEL	WERNER HERZOG	163
ATELIERS	MASSIMO D'ANOLFI ET MARTINA PARENTI TARIQ TEGUIA	189 213
CINQUANTE		237
DOC ALLIANCE SELECTION		257
PROJECTIONS SPÉCIALES		261
PARTICIPATION CULTURELLE		272
RÉALITÉ VIRTUELLE		275
ÉQUIPE FESTIVAL		306
REMERCIEMENTS		308
COMITÉ D'HONNEUR		310
INDEX	PAR TITRE ORIGINAL PAR TITRE INTERNATIONAL PAR RÉALISATEUR-TRICE	312 314 316

Croquis du sinistre



Quoi qu'il arrive – nous vous aidons
rapidement et simplement. mobilier.ch

la Mobilière

ÉDITORIAL

PAR CLAUDE RUEY, PRÉSIDENT EXÉCUTIF

50 ans de liberté, la liberté, voilà qui caractérise notre Festival depuis sa création. Car cela a toujours été l'honneur de Visions du Réel, dès ses débuts, que d'être un lieu de liberté, de liberté de parole, de liberté d'expression, de liberté artistique. Jamais les dirigeants du Festival n'ont imposé une consigne ou une ligne déterminée aux différents directeurs-trices artistiques qui se sont succédés.

Cette liberté nous l'avons voulue, nous la revendiquons; chaque réalisateur doit pouvoir exprimer sa vision du monde, de l'art, de la culture, ou encore de l'intimité des personnes. Bien sûr, la libre expression ne signifie pas impartialité, ni objectivité; elle permet au contraire à la subjectivité, à la sensibilité de chaque réalisateur de s'exprimer; elle conduit souvent, c'est heureux, au débat ou à la controverse. Cette liberté revendiquée de s'exprimer, c'est donc aussi la liberté de débattre, de se confronter et d'agiter les idées, pour notre plus grand enrichissement.

Certes, la liberté vécue au Festival n'est pas du laxisme. Au contraire, elle est bien plus une exigence forte de qualité tant sur le plan de la forme que du fond. Toutes les directrices et tous les directeurs du Festival ont toujours opéré une sélection exigeante pour chacune

des réalisations présentées. En particulier, il s'agit de veiller au respect des protagonistes d'un film, tant il est vrai qu'il s'agit de personnes jouant leur vraie vie, à la différence d'acteurs de cinéma de fiction, comme il s'agit de respecter le spectateur, qui ne doit être ni méprisé, ni manipulé.

50 ans d'ouverture aussi, car l'ouverture, c'est plus que le corollaire de la liberté. Certes la liberté postule l'ouverture aux idées, aux points de vue les plus divers. Mais l'ouverture dans un festival international tel que le nôtre, c'est bien plus encore, c'est l'appel à l'air du large, aux productions venues du monde entier. Pendant neuf jours le monde vient à Nyon. Comme je le rappelais l'an passé, n'est-ce pas cette réalisatrice belge vieille amie du Festival qui nous rappelait que vivre ces neuf jours à Nyon c'était vivre un magnifique voyage? Oui, voilà 50 ans que nous vivons le voyage et l'ouverture au monde.

50 ans de cinéma enfin, liberté et ouverture faisant la magie du cinéma présenté à Nyon. Certes ce cinéma a évolué au cours des âges, dans sa forme comme dans son fond. Ceux qui ont vécu les débuts du Festival dans les années 1970 se souviendront sans doute du caractère particulièrement politique des films présentés, dans le prolongement de

mai 68, avec, à la clé, des débats et des disputes homériques. Cela a aussi été l'époque de l'ouverture aux films de l'Est, dans laquelle n'ont pas hésité à s'engager Moritz, puis Erika de Hadeln. Avec Jean Perret, l'évolution a notamment été caractérisée par l'ouverture à des films formellement plus radicaux ainsi que, au-delà des purs films politiques, à des films plus intimistes également. Puis, avec Luciano Barisone l'on a assisté en quelque sorte à une synthèse entre les genres, marquée en particulier par des exigences éthiques particulièrement élevées. C'est aussi le moment où, partant d'un Festival principalement attaché aux professionnels, s'est développée une plus large ouverture au grand public, tant il est vrai que, comme le relevait récemment à Berlin la directrice de Swiss Films, un film n'est vraiment un film que quand il rencontre un public! Aujourd'hui, depuis une année, avec Emilie Bujès, une ère nouvelle sur le plan artistique vient de s'ouvrir, il est encore trop tôt pour savoir où elle nous mènera, mais elle est d'ores et déjà prometteuse.

Liberté d'expression, ouverture au monde, cinéma de qualité, voilà qui fait le succès de Visions du Réel, depuis 50 ans. Et voilà qui fera sans aucun doute le succès du Festival pour les 50 prochaines années!

EDITORIAL

VON CLAUDE RUEY, EXEKUTIVPRÄSIDENT

50 Jahre Freiheit. Seit seiner Gründung steht unser Festival im Zeichen der Freiheit. Denn Visions du Réel ist schon immer – seit seinen Anfängen – stolz darauf, ein Ort der Freiheit zu sein, ein Ort der Redefreiheit, der Ausdrucksfreiheit und der künstlerischen Freiheit. Nie machten die Leiter des Festivals feste Vorschriften oder gaben den verschiedenen künstlerischen Leitern eine strenge Linie vor. Diese Freiheit ist gewollt, wir fordern sie ein. Jeder Regisseur muss in der Lage sein, seine Sicht der Welt, der Kunst, der Kultur oder der Intimität der Menschen auszudrücken. Und natürlich bedeutet Ausdrucksfreiheit weder Unparteilichkeit noch Objektivität. Im Gegenteil, sie ermöglicht es jedem Regisseur, seiner Subjektivität und seiner Sensibilität Ausdruck zu verleihen, und sie führt erfreulicherweise oft zu Debatten und Kontroversen. Diese geforderte Ausdrucksfreiheit ist ausserdem die Freiheit, zu debattieren, sich kritisch mit Themen auseinanderzusetzen und Ideen zu diskutieren, um letztendlich bereichernde Schlüsse zu ziehen.

Die beim Festival gelebte Freiheit ist gewiss keine Laxheit. Im Gegenteil, sie ist vielmehr mit einem hohen Qualitätsanspruch vergleichbar, sowohl auf der formalen als auch auf der inhaltlichen Ebene. Die Direktorinnen und Direktoren des Festivals haben die vorgeführten Werke stets mit höchsten Ansprüchen ausgewählt.

Insbesondere geht es darum, die Protagonisten eines Films zu respektieren, denn es handelt sich um Personen, die Schauspieler ihres echten Lebens sind – im Gegensatz zu jenen, die in Spielfilmen mitwirken – und es geht darum, den Zuschauer zu respektieren, der weder geringgeschätzt noch manipuliert werden darf.

50 Jahre Offenheit, denn Offenheit ist mehr als die logische Folge von Freiheit. Zwar postuliert Freiheit sicherlich die Offenheit für Ideen, für unterschiedliche Ansichten. Im Zusammenhang mit einem internationalen Festival wie unserem ist Offenheit jedoch noch viel mehr. Sie ist ein Ruf nach internationalen Produktionen aus der ganzen Welt. 9 Tage lang ist die ganze Welt in Nyon zu Gast. Bereits im letzten Jahr habe ich die belgische Regisseurin und alte Freundin des Festivals zitiert, die bestätigte, dass sich 9 Tage in Nyon anfühlen wie eine wunderschöne Reise. Ja, wir leben die Reise und die Offenheit zur Welt bereits seit 50 Jahren.

50 Jahre Film, Freiheit und Offenheit machen die Magie aus, die von den in Nyon vorgeführten Werken ausgeht. Das Kino hat sich im Laufe der Jahre zweifellos entwickelt, sowohl formal als auch inhaltlich. Jene, die die Anfänge des Festivals in den 1970er-Jahren miterlebt haben, erinnern sich mit Sicherheit an den äusserst politischen Charakter der präsentierten Filme, im Anschluss an den Mai 1968,

die Diskussionen und homerische Debatten auslösten. Es war auch die Zeit der Öffnung für die Filme des Ostens, für die sich Moritz, dann Erika de Hadeln besonders engagierten. Mit Jean Perret war die Entwicklung namentlich von der Offenheit für in der Form radikalere sowie für intimere Filme geprägt, über rein politische Filme hinaus. Dann, mit Luciano Barisone, haben wir in gewisser Weise eine Synthese zwischen den Genres erlebt, die vor allem von besonders hohen ethischen Ansprüchen gekennzeichnet war. Dies war auch der Zeitpunkt, an dem sich das zunächst für die Fachwelt bestimmte Festival zu einem Publikumsfestival wandelte und immer mehr öffnete, denn schliesslich, wie die Direktorin von Swiss Films vor kurzem in Berlin bestätigte, ist ein Film nur ein Film, wenn er auch Zuschauer hat! Vor einem Jahr läutete Emilie Bujès auf künstlerischer Ebene eine neue Ära ein. Noch ist es zu früh, um zu sagen, wohin diese uns führen wird, sie ist jedoch bereits vielversprechend. Ausdrucksfreiheit, Weltöffnung, hochwertige Filme, all das macht den Erfolg von Visions du Réel seit 50 Jahren aus. Und diese Zutaten werden den Erfolg des Festivals gewiss auch in den nächsten 50 Jahren sichern.

EDITORIAL

BY CLAUDE RUEY, EXECUTIVE PRESIDENT

50 years of freedom. Freedom is what has characterised our Festival since its birth. Because it has always been the honour of Visions du Réel, from its beginnings, to be a place of freedom, freedom of speech, freedom of expression and artistic freedom. The Festival presidents heads have never imposed a directive or particular policy on the different successive artistic directors.

We wanted this freedom, and now we assert it; every filmmaker must be able to express their vision of the world, of art, of culture, or even personal intimacy. Of course, free expression does not mean impartiality, or objectivity; on the contrary, it allows subjectivity, the sensibility of every director to be expressed; thankfully, it often provokes a debates or controversy. This asserted freedom to express oneself is also, therefore, the freedom to debate, to challenge each other and to stimulate ideas, for our greatest enrichment.

The freedom experienced at the Festival is certainly not laxity. On the contrary, it is far more of a strong requirement for quality both in terms of form and content. All of the Festival directors have always made a strict selection for each of the films presented. In particular, it is a matter of ensuring the respect of a film's

protagonists, as it is so true that these are people acting their own life, unlike actors in fictional film, just as it is a matter of respecting the audience, who must neither be shown contempt nor manipulated.

50 years of openness too, because openness is more than the corollary of freedom. Freedom certainly implies an openness to ideas and the most diverse points of view. But the openness of an international festival is even more than that, it is the call of fresh air, to productions from all over the world. Over nine days, the world comes to Nyon. As I reminded you last year, was it not this Belgian director, a dear friend of the Festival, who reminded us that spending these nine days in Nyon was akin to a magnificent journey? Yes, we have been living this voyage and openness to the world for 50 years.

50 years of film, finally, with the freedom and openness making the magic of the films presented at Nyon. This filmmaking has certainly evolved over the ages, in its form and in its content. Those who experienced the beginnings of the Festival in the 1970s will no doubt remember the particularly political nature of the films presented, following on from May 68, with Homeric debates and disputes into the bargain. This was also the

time of an opening-up to films from the East, to which Moritz, then Erika de Hadeln, committed without hesitation. With Jean Perret, the evolution was particularly characterised by an opening-up to films that were formally more radical as well as, beyond pure political films, to those that were also more intimate. Then, with Luciano Barisone, we witnessed a synthesis, so to speak, between genres, marked in particular by unusually high ethical requirements. This was also the time that saw, starting with a Festival mainly committed to professionals, the development of a wider opening to the general public; it is true after all, as the director of Swiss Films recently commented in Berlin, that a film is only really a film when it finds an audience! Today, with Emilie Bujès, a new era in artistic terms opened up just a year ago, and while it is still too soon to know where it will take us, it is already promising.

Freedom of expression, openness to the world, and quality films, are what have made Visions du Réel successful for 50 years. And are what will undoubtedly make the Festival successful for the next 50 years!

visions du reel

5 — 13
AVRIL
2019

50° FESTIVAL
INTERNATIONAL
DE CINÉMA NYON

MADAME
Stephane Riethauser



NAÏMA
Tamara Milosevic



WHERE WE BELONG
Jacqueline Zünd



GOLDEN AGE
Beat Oswald,
Samuel Weniger



**PASSION - BETWEEN
REVOLT AND RESIGNATION**
Christian Labhart



ISOLA
Aurelio Buchwalder



POUR LE CINÉMA SUISSE.

SRG SSR

ÉDITORIAL

PAR EMILIE BUJÈS, DIRECTRICE ARTISTIQUE

Raconter ce qui ne peut l'être ; rendre compte de façon parcellaire de l'émotion 'enfantée' – peut-être en effet est-elle nouvelle et insoupçonnée – par un film. En envisageant cette 50e édition et ce qui finalement a pu unir les 49 précédentes, un élément, certain et essentiel, apparaît : celui du bonheur désespéré de découvrir un film, fut-il nouveau ou pas, capable de déclencher une émotion inattendue. Il est ardu dans ce cadre de ne pas avoir recours à un vocabulaire profondément connoté, pour évoquer ce qui échappe finalement à toute description. Visions du Réel a été incarné par quatre Directeurs-rices sans nul doute habité-e-s par la quête – et son corolaire, la joie anticipée – de trouvailles cinématographiques ; celles qui marqueront l'Histoire ou, plus modestement, les êtres. La 45e édition, qui était également la 20e sous le nom actuel, Visions du Réel, ayant été résolument tournée vers l'avenir, il a semblé opportun, pour la 50e, d'inviter celles et ceux ayant bâti l'histoire du Festival, à travers une sélection de films emblématiques de leur période à la tête du Festival. Ces neufs films permettront ainsi de saisir des moments de cinéma et d'histoire(s), de rendre compte combien le Festival aura contribué à écrire l'histoire du cinéma, découvrant de jeunes talents (devenus dans certains cas très confirmés), offrant une tribune politique. Il nous aura semblé alors tout naturel d'associer ce qui, peut-être, semblait faire défaut : des épisodes des *Histoire(s) du cinéma* de

Jean-Luc Godard, comme autant d'interférences joyeuses et fertiles, pour témoigner du lien étroit entre le cinéaste – ayant grandi à Nyon et vivant à quelques kilomètres du Festival – et Visions du Réel.

Mais revenons donc à cette quête de films qui s'amorce dans les quelques 3000 inscriptions reçues pour s'achever dans un moment de grâce durant lequel soudain tout prend sens : 169 films – dont un très grand nombre présenté en première mondiale – et autant de sensations démontrant que le cinéma du réel, dans une définition aussi large et ouverte que possible, est un langage cinématographique inspiré, déterminé, majeur.

Reste le bonheur d'accueillir des invités dans le cadre des Ateliers et d'amorcer avec eux des parcours dans leur œuvre, qu'elles adoptent la forme de « fictions cartographiques » pour Tariq Tequia, ou de films refusant de choisir entre poétique et politique pour Martina Parenti et Massimo D'Anolfi. Ces Ateliers, associés au Maître du Réel, permettent une nouvelle fois d'affirmer sans relâche le spectre des possibles et le foisonnement de ces cinémas. Werner Herzog enfin, aventurier, marcheur, provocateur, sera au centre de cette édition 2019, à travers quatorze films et autant de périple géographiques et cinématographiques, au Koweït, en Antarctique ou en Amazonie, avec pléthore d'animaux et d'êtres fantasques, soumis au regard du cinéaste allemand tantôt bienveillant et tantôt chahuteur.

*Dans ma gêne, un mot me traversa l'esprit et, comme la situation était déjà étrange, je lui dis. Ensemble, lui dis-je, nous ferons cuire un feu et nous arrêterons les poissons. Alors, elle me regarda avec un fin sourire et, comme elle savait que j'étais de ceux qui marchent, et, partant, sans défense, elle m'a compris. Pendant un bref instant tout de finesse, quelque chose de doux traversa mon corps exténué. Je lui dis : ouvrez la fenêtre, depuis quelques jours je sais voler. – Werner Herzog, *Sur le chemin des glaces*, 1978*

Le Festival international de cinéma de Nyon a 50 ans.

EDITORIAL

VON EMILIE BUJÈS, KÜNSTLERISCHE LEITERIN

Das Unerzählbare erzählen; von einer Emotion berichten, die durch einen Film hervorgebracht wurde und die vielleicht in der Tat neu und unvermutet ist. Betrachtet man diese 50. Ausgabe und das, was die vorherigen 49 letztlich verband, so wird ein wesentliches Element unbestreitbar deutlich: das unsägliche Glück, einen Film zu entdecken – neu oder nicht –, der eine unerwartete Emotion auszulösen vermag. In diesem Zusammenhang ist es schwierig, das, was sich letztlich der Beschreibung entzieht, zu beschreiben, ohne auf einen tief konnotierten Jargon zurückzugreifen. *Visions du Réel* wurde von vier künstlerischen DirektorInnen verkörpert, die ohne Zweifel von der Suche nach – und Vorfreude auf – filmischen Entdeckungen angetrieben wurden, die die Geschichte und in bescheidenerem Mass die Menschen prägen. Die 45. Ausgabe, gleichzeitig die 20. Ausgabe unter dem heutigen Namen *Visions du Réel*, wandte sich bedingungslos der Zukunft zu. Zur diesjährigen 50. Ausgabe haben wir somit diejenigen eingeladen, die die Geschichte des Festivals geschrieben haben und sie gebeten, eine Auswahl prägnanter Filme ihrer Epoche in der künstlerischen Leitung des Festivals vorzustellen. Diese neun Filme werden Momente des Kinos und der Geschichte(n) greifbar machen; sie werden den Beitrag des Festivals zur Filmgeschichte, durch die Entdeckung junger Talente (darunter einige spätere Berühmtheiten) und durch die Bereitstellung einer politischen Plattform verdeutlichen. Ebenso natürlich schien es uns, etwas scheinbar Fehlendes hinzuzufügen: einige Folgen

der *Histoire(s) du cinéma* von Jean-Luc Godard, gewissermassen als fröhliche und fruchtbare Interferenzen und Zeugnis der engen Verbindung des in Nyon aufgewachsenen und nur wenige Kilometer vom Festival entfernt lebenden Filmemachers mit *Visions du Réel*.

Aber kehren wir zu dieser Suche nach Filmen zurück, die mit den rund 3'000 eingereichten Beiträgen beginnt und in einem Moment der Gnade endet, in dem alles plötzlich einen Sinn ergibt: 169 Filme – von denen eine sehr grosse Zahl ihre Weltpremiere in Nyon feiert – erwecken das Gefühl, dass das Kino des Realen, in einer so weit gefassten und offenen Definition wie möglich, eine inspirierte, entschlossene und bedeutende filmische Sprache ist.

Es bleibt die Freude, die Gäste in den Ateliers willkommen zu heissen und mit ihnen in ihr Werk einzutauchen, sei es in Form von «kartografischen Fiktionen» bei Tariq Tequia, oder von Filmen, die nicht zwischen Poetik und Politik entscheiden mögen bei Martina Parenti und Massimo D'Anolfi. Diese Ateliers erlauben uns in Verbindung mit dem *Maître du Réel* einmal mehr, das Spektrum der Möglichkeiten und die Fülle dieser Filmformen ständig zu bestätigen. Werner Herzog schliesslich, Abenteurer, Wanderer und Provokateur, der mit vierzehn Filmen und ebenso vielen geografischen und filmischen Reisen nach Kuwait, in die Antarktis oder in den Amazonas, mit einer Fülle von Tieren und wunderlichen Wesen, die dem mal wohlwollenden, mal neckischen Blick des deutschen Filmemachers ausgesetzt sind, im Mittelpunkt dieser Ausgabe 2019 steht.

In meiner Verlegenheit ging mir ein Wort durch den Kopf, und da die Situation ohnedies seltsam war, sagte ich es ihr. Zusammen, sagte ich, werden wir Feuer kochen und Fische anhalten. Da sah sie mich an und lächelte ganz fein und weil sie wusste, dass ich einer zu Fuss war und daher ungeschützt, verstand sie mich. Einen feinen, kurzen Moment lang ging etwas Mildes durch meinen todmüden Körper hindurch. Ich sagte, öffnen Sie das Fenster, seit einigen Tagen kann ich fliegen.
– Werner Herzog, *Vom Gehen im Eis*, 1978

Das Festival international de cinéma Nyon ist 50 Jahre alt.

EDITORIAL

BY EMILIE BUJÈS, ARTISTIC DIRECTOR

Telling what cannot be told; using fragments to account for a 'nurtured' emotion—which is perhaps, truly new and unexpected—through a film. In considering this 50th edition and ultimately what could have united the 49 previous ones, one certain and essential element appears: that of the desperate happiness of discovering a film—be it new or not—capable of sparking an unexpected emotion. In this context, it is difficult not to fall back upon a profoundly connotative vocabulary, to evoke what is ultimately beyond any description. Visions du Réel has been embodied by four Directors doubtlessly inhabited by the quest—and its corollary, the anticipated joy—for cinematographical findings; those that will mark History or, more modestly, human beings. As the 45th edition—which was also the 20th under the current name, Visions du Réel—was resolutely forward-looking, it seemed relevant and timely, for the 50th, to invite those who built the history of the Festival, through a selection of emblematic films belonging to their period at the head of the Festival. These nine films will thus capture moments of cinema and history/stories. They will demonstrate how much the Festival has contributed to the writing of film history, in discovering young talents (some of whom have become very established) and in offering a political forum. So it seemed perfectly natural to associate what, maybe, appeared to be missing: episodes of *Histoire(s) du cinéma* by Jean-Luc Godard, like joyful and

fecund interferences, to attest to the special connection between the filmmaker—who grew up in Nyon and lives a few kilometres from the Festival—and Visions du Réel.

But let us come back to this quest for films which started with some 3,000 received submissions in order to end in a moment of grace during which everything suddenly makes sense: 169 films—including a great number of world premieres—and as many sensations attesting that documentary filmmaking, in a definition as large and open as possible, is an inspired, determined and major cinematographical language.

What remains is the joy of welcoming guests partaking in the 'Ateliers' and beginning journeys with them into their work, whether these adopt the form of "mapping fictions" for Tariq Tequia, or films refusing to choose between the poetical and the political for Martina Parenti and Massimo D'Anolfi. These 'Ateliers', associated with the Maître du Réel, once again enable us to relentlessly assert the spectrum of possibilities and the profusion of these filmmaking styles. Finally, Werner Herzog, adventurer, walker, provocateur, will be at the centre of this 2019 edition, through fourteen films and as many geographical and cinematographical journeys, to Kuwait, Antarctica or Amazonia, with a plethora of animals and capricious creatures, subjected to the scrutiny of the German filmmaker, at times kindly, at times disruptively.

In the embarrassment a thought passed through my head and, since the situation was strange anyway, I told it to her. Together, I said, we shall boil fire and stop fish. Then she looked at me and smiled very delicately, and since she knew that I was someone on foot and therefore unprotected, she understood me. For one splendid, fleeting moment something mel-low flowed through my deadly tired body. I said to her, "Open the window. From these last days onward, I can fly."
– Werner Herzog, *Of Walking in Ice*, 1978

The International Film Festival Nyon is 50 years old.

LE MOT DES PARTENAIRES

CONFÉDÉRATION HELVÉTIQUE

L'ouverture. Voilà un état d'esprit qui illustre bien Visions du Réel. Depuis son lancement il y a cinquante ans, le festival de films documentaires s'est en effet ouvert aux créateurs les plus divers et aux représentations du réel sous toutes ses formes. Et ce qui était autrefois un rendez-vous réservé à une audience confidentielle, dans une ambiance intimiste, est devenu un lieu de rencontre pour tous, cinéphiles avertis ou spectateurs occasionnels.

Sans pour autant renier son identité locale, le Festival a su année après année repousser les frontières. Depuis un demi-siècle, les cinéastes présents à Nyon nous font découvrir d'autres réalités et nous permettent d'élargir notre horizon. Cette curiosité, cette ouverture au monde et ces échanges sont aujourd'hui plus que jamais nécessaires. Pour éviter la montée des nationalismes et l'avènement d'un monde du chacun pour soi.

Der Geist der Offenheit hat Visions du Réel von Anfang an geprägt. Seit seiner Lancierung vor fünfzig Jahren ist das Dokumentarfilmfestival offen für unterschiedlichste Filmschaffende mit unterschiedlichsten Vorstellungen von Realität. Aus dem Insiderfestival ist ein Treffpunkt für uns alle geworden – ob wir nun zu einem anspruchsvollen Filmpublikum gehören oder nur gelegentlich ins Kino gehen.

Ohne seine lokale Identität zu verleugnen, hat das Festival Jahr für Jahr die Grenzen weiter gesteckt. Dank der Filmschaffenden, die seit einem halben Jahrhundert nach Nyon eingeladen werden, entdecken wir fremde Wirklichkeiten und erweitern unseren Horizont. Diese Neugier, dieser offene Blick auf die Welt und diese Begegnungen sind heute wichtiger denn je. So wirken wir aufkommendem Nationalismus entgegen und verhindern, dass in unserer Welt alle nur noch für sich selbst schauen.

Openness. This is the spirit that exemplifies the Visions du Réel film festival. Since its launch fifty years ago, the documentary film festival has been open to a great variety of creators and to the representations of reality in all its forms. And, what was once an event for a limited audience, in an intimate setting, has become a meeting place for all walks of life, including film buffs and casual cinema-goers.

Without denying its local identity, the Festival has extended its reach year after year. For half a century, filmmakers who bring their work to the Nyon Festival have allowed us to discover different realities and broaden our horizons. We need this curiosity, this opening up to the world and these exchanges of views more than ever today in order to check the rise of nationalism and prevent the advent of a world in which every man is for himself.

Visions du Réel est sans nul doute un grand rendez-vous. Il est un moment de rencontres du public avec les petites et les grandes histoires humaines que les films visionnés dévoilent. Révélateurs de notre temps, ces films témoignent de sa dureté mais aussi des notes d'espoir qui lient les hommes. Dans la salle obscure, le public vibre d'un seul corps dans l'exploration d'une réalité souvent insoupçonnée.

A l'occasion de cette édition anniversaire, je me réjouis que les films documentaires touchent un public de plus en plus nombreux et concerné. Je me réjouis également que Werner Herzog, Maître du Réel, honore cette 50^{ème} édition de Visions du Réel. Cette marque de soutien témoigne du rayonnement que connaît le Festival depuis des décennies.

La qualité de l'offre proposée durant le Festival ne fait jamais défaut. Elle en est devenue sa marque de fabrique. Après 50 ans de succès, nous exprimons notre gratitude envers toutes celles et tous ceux qui furent impliqués, hier et aujourd'hui, dans cette réussite remarquable. Je remercie la direction de Visions du Réel, incarnée par sa directrice artistique Emilie Bujès, ainsi que toute son équipe pour le travail intense qu'ils accomplissent. Et puisqu'il a annoncé son départ, je salue tout particulièrement le président de Visions du Réel, Claude Ruey, pour l'immense travail réalisé durant ses 10 ans à la tête du Festival. Je le remercie de sa détermination à faire de Visions du Réel ce qu'il est aujourd'hui. Que ce jubilé soit beau et permette aux visions du réel d'éblouir une nouvelle fois son fidèle public !

CESLA AMARELLE
Conseillère d'Etat,
Cheffe du Département de la formation,
de la jeunesse et de la culture

Visions du Réel ist zweifellos ein grosses Ereignis. Es ist ein Ort der Begegnung mit den kleinen und grossen menschlichen Geschichten, die die gezeigten Filme offenbaren. Diese Filme sind Zeugen unserer Zeit und erzählen von den Härten des Lebens, aber auch von den Hoffnungen, die die Menschen verbinden. In der Dunkelheit des Kinosaals scheint das Publikum eins zu werden bei der Erkundung einer oft ungeahnten Realität.

Anlässlich dieser Jubiläumsausgabe freue ich mich, dass Dokumentarfilme ein immer grösseres und interessiertes Publikum erreichen. Ich freue mich auch, dass Werner Herzog, Maître du Réel, bei dieser 50. Ausgabe von Visions du Réel zugegen sein wird. Diese Unterstützung zeigt, welchen Ruf das Festival über die Jahrzehnte hinweg erlangt hat.

Die während des Festivals gezeigten Filme zeichneten sich stets durch hohe Qualität aus, die zu seinem Markenzeichen geworden ist. Nach 50 Jahren danken wir allen, die gestern und heute an diesem bemerkenswerten Erfolgsprojekt beteiligt waren und sind. An dieser Stelle möchte ich der Geschäftsführung von Visions du Réel, verkörpert durch die Direktorin Emilie Bujès, sowie dem gesamten Team für die intensive Arbeit danken. Und da er seinen Rücktritt angekündigt hat, möchte ich Claude Ruey, dem Präsidenten von Visions du Réel, ganz besonders für die unermessliche Arbeit danken, die er in den zehn Jahren an der Spitze des Festivals geleistet hat. Ich danke ihm für seine Entschlossenheit, Visions du Réel zu dem zu machen, was es heute ist. Möge es ein schönes Jubiläum werden, das es Visions du Réel einmal mehr ermöglicht, seinem treuen Publikum bewegende Augenblicke zu bieten!

CESLA AMARELLE
Staatsrätin,
Chefin des Départements für Bildung,
Jugend und Kultur

Visions du Réel is certainly a great event. It is an opportunity for the audience to encounter the human histories, large and small, revealed by the films viewed. These films, which illustrate our time, are testament to its harshness but also to the notes of hope that link men. Inside a cinema, the audience resonates as one in its exploration of an often unexpected reality.

On the occasion of this anniversary edition, I am delighted that documentary films are reaching an increasingly large and involved audience. I am also delighted that Werner Herzog, the Maître du Réel, honours this 50th edition of Visions du Réel. This sign of support is testament to the reach that the Festival has had for decades.

The quality of the offering during the Festival never fails. It has become its trademark. After 50 years of success, we express our gratitude towards all who have been implicated, yesterday and today, in this remarkable achievement. I would like to thank the management of Visions du Réel, embodied by its Artistic Director Emilie Bujès, as well as its entire team for the hard work they do. And since he has announced his departure, I would particularly like to applaud the President of Visions du Réel, Claude Ruey, for the tremendous task undertaken over his 10 years at the head of the Festival. I thank him for his determination to make Visions du Réel into what it is today. May this jubilee be great and enable Visions du Réel to dazzle its faithful audience once again!

CESLA AMARELLE
State Councillor,
Head of the Department of Education,
Youth and Culture

VILLE DE NYON

Chapeau bas à Visions du Réel ! Voici 50 ans que ce festival est sans cesse renouvelé, professionnalisé, plus lié à notre région. Bravo aux présidents successifs – je rends hommage ici à Erika de Hadeln, récemment disparue, fondatrice du Festival du film documentaire avec Moritz, son mari ; ainsi qu'à Claude Ruey, le président actuel, démissionnaire – comités et conseils de fondation, directrices et directeurs, collaborateurs et innombrables bénévoles qui ont œuvré pour que Visions du Réel soit ce qu'il est. Qu'est-il donc ? Bien sûr une fierté pour Nyon et sa région, dont les habitants viennent toujours plus nombreux à ses projections. Il est aussi un nom et renom dans le milieu du cinéma, avec des professionnels et étudiants de partout, présents. Il est enfin un lieu de rencontre pour tout ce monde, au Village du Réel. Ce pôle sera encore plus fort en 2019, au vu de l'indisponibilité de l'Usine à Gaz, en travaux de rénovation. Nous nous réjouissons de découvrir tout cela ! Alors bienvenue à Nyon et bon festival à tous !

Hut ab vor Visions du Réel! Schon seit 50 Jahren findet das Festival jedes Jahr aufs Neue statt, immer professioneller und mit einer immer stärkeren Verankerung in unserer Region. Meine besondere Hochachtung gilt den PräsidentInnen, die sich am Vorsitz des Festivals abgelöst haben (der vor kurzem verstorbenen Erika de Hadeln, die das Dokumentarfilmfestival mit ihrem Ehemann Moritz gründete, und Claude Ruey, dem scheidenden aktuellen Präsidenten), den Vorständen und Stiftungsräten, DirektorInnen, MitarbeiterInnen und zahllosen ehrenamtlichen HelferInnen, die Visions du Réel zu dem gemacht haben, was es heute ist. Doch was ist es eigentlich? Das Festival ist der Stolz von Nyon und der Region, deren Einwohner immer zahlreicher zu den Vorführungen strömen. Es ist auch ein in der Filmwelt bekannter und angesehener Name, der Fachleute und Studierende aus aller Welt anlockt. Und schliesslich ist es dank des Village du Réel ein Ort der Begegnung für alle. Das Village du Réel wird 2019 eine noch wichtigere Rolle spielen, da das Kulturzentrum Usine à Gaz wegen Renovationsarbeiten nicht zur Verfügung steht. Wir freuen uns auf die nächste Ausgabe! Herzlich willkommen in Nyon und allen ein schönes Festival!

Hats off to Visions du Réel! For 50 years, this festival has been continuously reinvented, professionalised, and linked to our region. Kudos to the successive presidents – here I would like to pay tribute to Erika de Hadeln, who recently passed away, the founder of the Documentary Film Festival with Moritz, her husband, and to Claude Ruey, the current and outgoing President – the foundation committees and boards, the directors, the employees and the countless volunteers who have worked to make Visions du Réel what it is today. And what is it exactly? Well, it is, of course, a source of pride for Nyon and its region, whose inhabitants are increasingly numerous at its screenings. It is also a name and a reputation in the film industry, with professionals and students from everywhere in attendance. Finally, it is a meeting place for all these people, at the Village du Réel. This hub will be even more important in 2019, since the Usine à Gaz is unavailable due to renovation work. We look forward to discovering all of this! So, welcome to Nyon and have a great festival everyone!

LA MOBILIÈRE

Cette année, *Visions du Réel* fête son 50e anniversaire. 50 ans de liberté, de créativité et d'ouverture. 50 ans durant lesquels Nyon s'est imposé comme la capitale du documentaire. Sincères félicitations pour ce succès éclatant!

C'est avec grand plaisir que la Mobilière soutient *Visions du Réel* pour la 11e année en tant que partenaire principal. Nous sommes particulièrement fiers de financer à nouveau la plus haute distinction du Festival, le grand prix « Sesterce d'or la Mobilière » qui récompense le meilleur long métrage de la Compétition Internationale.

En cette période de jubilé, la Mobilière innove et accueille cette année dans ses bureaux le pan Industry, l'un des plus importants marchés du film d'Europe. Nous sommes heureux de contribuer à cette plateforme de réseautage, élément essentiel dans la vie d'un film.

Heureux anniversaire à *Visions du Réel*! Que le Festival continue de nous montrer le monde sous ses multiples facettes pendant longtemps encore!

THOMAS BOYER
Responsable Mobilière Vie
La Mobilière

Visions du Réel feiert dieses Jahr seinen 50. Geburtstag. 50 Jahre Freiheit, Kreativität und Offenheit. 50 Jahre, in denen sich Nyon als Hauptstadt des Dokumentarfilms einen Namen gemacht hat. Herzliche Gratulation für diesen durchschlagenden Erfolg!

Die Mobiliar freut sich, *Visions du Réel* bereits zum elften Mal als Hauptpartner zu unterstützen. Wir sind besonders stolz darauf, auch dieses Jahr erneut die höchste Auszeichnung des Festivals, den «Sesterce d'or la Mobilière» für den besten internationalen Spielfilm zu finanzieren.

Zum Jubiläum wartet die Mobiliar mit etwas Neuem auf und lädt mit «Industry» einen der wichtigsten europäischen Filmmärkte ein. Wir freuen uns, diese Networking-Plattform zu unterstützen – denn ohne Networking geht es nicht im Film-Business.

Alles Gute zum Geburtstag, *Visions du Réel*! Möge uns das Festival die Welt noch lange in ihrem Facettenreichtum präsentieren.

THOMAS BOYER
Leiter Mobiliar Leben
Die Mobiliar

This year *Visions du Réel* celebrates its 50th anniversary: 50 years of celebrating freedom, creativity and open-mindedness. And throughout the past half-century, Nyon has taken a central place in the world of documentaries. We couldn't be happier about this amazing success story.

And we are equally delighted to support *Visions du Réel* as its main partner for the eleventh year. We are particularly proud again to be sponsoring the festival's highest honour, the *Sesterce d'or la Mobilière*, for the best feature film of the International Competition.

In this jubilee year, Swiss Mobiliar is innovating and will host on its premises the *Industry*, a networking platform that helps get films off the ground. It is one of the largest marketplaces of its kind in Europe.

So happy birthday, *Visions du Réel*. May this festival continue to reveal the many facets that make up our world for many years to come!

THOMAS BOYER
Head of Swiss Mobiliar Life
Swiss Mobiliar Insurance Company Ltd.

Drôle d'époque ! Le monde s'interconnecte et se globalise, les modes de vie s'uniformisent, et en même temps émergent de plus en plus de discours qui prônent le repli, le nationalisme, le rejet d'autrui.

Nos sociétés sont submergées par un flot ininterrompu de messages qui souvent stimulent plus les émotions immédiates que la raison. Les communautés médiatiques se fragmentent, s'individualisent.

Dans ce contexte chahuté, il y a quelques repères qui rythment les époques et tiennent le cap. Il en va ainsi de Visions du Réel comme de la SSR.

En 1969, un américain marche sur la Lune. Woodstock change l'histoire du rock'n'roll. La TSR propose son premier Temps Présent, signé J.-J. Lagrange, A. Tanner tourne « *Charles mort ou vif* » ... et le « festival du film documentaire » a eu lieu pour la première fois à Nyon.

En 2019, la Chine se pose sur la face cachée de la Lune. Santana est en concert, la SSR diffusera la 12ème « Fête des Vignerons », Temps Présent est toujours fidèle au rendez-vous... et la 50e édition du festival a lieu à Nyon. La SSR et la RTS félicitent très chaleureusement Visions du Réel, dont le rayonnement dépasse largement les frontières suisses, pour ces 50 ans de découvertes, de débats, d'engagement, de valorisation des films comme des regards de leurs auteurs.

Tout comme Werner Herzog avec *Fitzcarraldo* et *La Grotte des rêves perdus*, Visions du Réel aspire sans relâche à « *marcher jusqu'au bout du monde* ». Une route que la SSR est heureuse de partager et de soutenir. Rendez-vous dans 50 ans !

Was für Zeiten! Die Welt vernetzt sich und wird globaler, die Lebensweisen passen sich an und gleichzeitig wird die Rede von Rückzug, Nationalismus und der Ablehnung alles Fremden immer lauter.

Unsere Gesellschaften werden pausenlos von Nachrichten überflutet, die oft nur Gefühle auslösen und weniger die Vernunft ansprechen. Mediengemeinschaften zerfallen und individualisieren sich.

In diesem turbulenten Kontext gilt es, Orientierung zu schaffen und den Kurs zu halten. Das tun sowohl Visions du Réel wie die SRG.

1969 macht ein Amerikaner den ersten Schritt auf dem Mond, Woodstock verändert die Geschichte des Rock 'n' Roll, TSR bringt die erste Ausgabe von « Temps Présent », für die sich J.-J. Lagrange verantwortlich zeichnet, Alain Tanner dreht « Charles mort ou vif »... und in Nyon findet zum ersten Mal das Festival des Dokumentarfilms statt.

2019 landet China auf der Rückseite des Mondes, Santana geht auf Tournee, die SRG wird das 12. Winzerfest übertragen, « Temps Présent » gibt es nach wie vor und Nyon richtet die 50. Ausgabe des Filmfestivals aus.

Die SRG und RTS gratulieren Visions du Réel ganz herzlich. Das Festival, das weit über die Schweizer Grenzen hinaus strahlt, feiert 50 Jahre voller Entdeckungen, Debatten, Engagement, Wertschätzung des Films und dessen Schöpferinnen und Schöpfer.

Wie Werner Herzog mit « Fitzcarraldo » und « Der Höhle der vergessenen Träume » setzt sich auch Visions du Réel unermüdlich zum Ziel, « bis ans Ende der Welt zu gehen ». Einen Weg, den die SRG gern teilt und unterstützt. Auf ein Wiedersehen in 50 Jahren!

What strange times we're living in! On the one hand the world is becoming more interconnected and globalised and lifestyles are becoming more uniform, while on the other, ideas are increasingly emerging that advocate a retreat into isolationism, nationalism and inward-looking attitudes.

Our societies are inundated with an uninterrupted flow of messages that often illicit an immediate emotional reaction rather than a rational response. Media communities are becoming fragmented and following their own, individual agendas. In these turbulent times, there are some reference points that punctuate the eras and stay the course. This is true of Visions du Réel and of SSR.

In 1969, an American walked on the moon. Woodstock changed the face of rock 'n' roll. TSR showed its first episode of *Temps Présent* directed by J.-J. Lagrange. A. Tanner filmed *Charles mort ou vif*. And the documentary film festival took place for the first time in Nyon.

In 2019, China landed on the far side of the moon. Santana is going on tour. SSR will broadcast the 12th *Fête des Vignerons*. *Temps Présent* is still committed to doing what it does best. And the 50th edition of the festival is set to be held in Nyon.

The influence of Visions du Réel extends well beyond Switzerland's borders. SSR and RTS would like to congratulate the festival on 50 years of discovery, debate, engagement and promotion of both films and the views of creators and directors.

Just like Werner Herzog with *Fitzcarraldo* and *Cave of Forgotten Dreams*, Visions du Réel constantly aspires to "walk to the ends of the Earth" – a journey that SSR is pleased to be part of and support. Here's to another 50 years!

GILLES MARCHAND
Directeur général de la SSR

PASCAL CRITTIN
Directeur de la RTS

GILLES MARCHAND
Generaldirektor der SRG

PASCAL CRITTIN
Direktor von RTS

GILLES MARCHAND
Director General of SRG SSR

PASCAL CRITTIN
Director of RTS

DIRECTION DU DÉVELOPPEMENT ET DE LA COOPÉRATION (DDC)

Depuis 50 ans déjà, le festival Visions du Réel favorise les rencontres. Le public y découvre des cinéastes venant des quatre coins du monde et leurs protagonistes, apprend ce qui les motive et se familiarise avec leurs parcours.

Les professionnels du cinéma bénéficient eux aussi de cet espace de rencontre : ils se retrouvent à l'occasion de tables rondes et discutent de projets communs. Le festival est ainsi riche en contacts, en possibilités et en inspirations, des échanges dont le public a rarement conscience.

Grâce à notre partenariat avec le festival, des cinéastes venus d'Amérique latine, d'Asie, d'Afrique et d'Europe de l'Est peuvent prendre part à ces précieuses rencontres, ce qui contribue à renforcer l'industrie du film même dans des pays où il bénéficie de peu de soutien.

Nous félicitons les organisateurs du festival pour leur professionnalisme et pour le rayonnement international qu'ils ont su conférer à l'événement tout au long de ces années. C'est avec plaisir que nous découvrons le programme de cette année, que ce soit sur la toile ou dans les coulisses.

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

Visions du Réel ist ein Festival der Begegnungen, und das schon seit 50 Jahren. Das Publikum lernt Filmschaffende und ihre Protagonisten aus aller Welt kennen. Es erfährt was sie bewegt oder mit welchen Schicksalen sie zu kämpfen haben.

Das Festival ist aber auch ein Begegnungsort für Fachleute der Filmbranche. Sie treffen sich an Podiumsdiskussionen und verhandeln über gemeinsame Projekte. Die Festival-tage sind somit reich an Kontakten, Möglichkeiten und Inspiration, was dem allgemeinen Publikum oft verborgen bleibt.

Dank unserer Partnerschaft mit dem Festival können Filmschaffende aus Lateinamerika, Asien, Afrika und Osteuropa an diesen wertvollen Begegnungen teilnehmen. Dies trägt dazu bei, dass Film auch in Ländern mit wenig Förderung gestärkt werden kann.

Wir gratulieren dem Festival herzlich zu der professionellen und internationalen Ausstrahlung, die es in diesen Jahren hat aufbauen können und freuen uns auch dieses Jahr auf das Programm: vor und hinter den Kulissen.

MANUEL SAGER
Direktor, Direktion für Entwicklung
und Zusammenarbeit DEZA

For the past 50 years, the Visions du Réel festival has provided a forum for encounters and discussion. Filmmakers and leading actors from around the globe can meet their audiences, talk about what motivates them and share stories.

However, the festival is also a place where film industry professionals can meet, take part in panel discussions and talk over joint projects. The festival therefore provides a great opportunity for filmmakers to connect, be inspired and explore opportunities away from the public events.

Our partnership with the festival enables filmmakers from Latin America, Asia, Africa and Eastern Europe to attend and make valuable connections, giving a boost to filmmaking in countries where funding is not readily available.

We congratulate the festival on its professionalism and building its international profile over the years. We very much look forward to this year's event – both the official lineup and behind the scenes.

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

LOTÉRIE ROMANDE

L'édition 2019 de ce rendez-vous annuel du cinéma s'annonce mémorable, puisque Visions du Réel célèbre un anniversaire important. Créé en 1969, voilà 50 ans que la Commune de Nyon accueille sur son territoire le Festival International de cinéma qui au fil du temps est devenu une vraie success story.

La Fondation d'aide sociale et culturelle, dont la mission est de distribuer les bénéfices de la Loterie Romande sur le territoire vaudois, soutient des institutions actives dans le domaine social et culturel, mais également dans le champ de la recherche, du tourisme et de l'environnement.

En cette année de jubilé, c'est avec enthousiasme que la Fondation apporte son appui à la réalisation d'un événement qui conjugue qualité de la programmation, réussite artistique, satisfaction du public et fréquentation réjouissante.

Heureux cinquantième et que l'ambiance soit à la fête! Mais surtout, que le thème d'anniversaire choisi – 50 ans de liberté et d'ouverture au monde, soit non seulement source d'enchantement mais qu'il nous invite à nous interroger sur notre rapport au réel.

Die Ausgabe 2019 dieses jährlichen Treffpunkts für Filmschaffende und Filmliebhaber verspricht unvergesslich zu werden, denn Visions du Réel feiert in diesem Jahr ein bedeutendes Jubiläum. In den 50 Jahren, die seit seiner Gründung 1969 vergangen sind, war die Gemeinde Nyon der Austragungsort dieses internationalen Filmfestivals, das im Laufe der Jahre zu einer wahren Erfolgsgeschichte wurde.

Die Fondation d'aide sociale et culturelle, die den Auftrag hat, die Gewinne der Loterie Romande auf dem Gebiet des Kantons Waadt zu verteilen, unterstützt Institutionen, die im sozialen und kulturellen Bereich, aber auch in den Bereichen Forschung, Tourismus und Umweltschutz tätig sind.

In diesem Jubiläumsjahr unterstützt die Stiftung mit grosser Begeisterung eine Veranstaltung, die sich durch ein hochkarätiges Programm, künstlerischen Erfolg, ein zufriedenes Publikum und beeindruckende Besucherzahlen auszeichnet.

Wir gratulieren recht herzlich zum Fünfzigsten und freuen uns auf ein denkwürdiges Filmfest! Vor allem aber soll das Jubiläumsthema – 50 Jahre Freiheit und Weltoffenheit – neben dem Verweis auf den unbeirrbar verfolgten roten Faden auch dazu auffordern, unser Verhältnis zur Realität zu hinterfragen.

The 2019 edition of this annual film gathering promises to be memorable, since Visions du Réel is celebrating an important anniversary. This year marks the 50th anniversary of the inception of the International Film Festival hosted by the Municipality of Nyon in 1969, since when it has become a true success story.

The Social and Cultural Aid Foundation, whose mission is to distribute the proceeds of the Loterie Romande in the Canton of Vaud, supports institutions working in the social and cultural fields, and also in research, tourism and the environment.

In this jubilee year, the Foundation is enthusiastically lending its support to the organisation of an event which combines quality of programming, artistic success, public satisfaction and thrilling attendance.

Happy fiftieth and may the atmosphere be festive! Above all, though, may the chosen anniversary theme – 50 years of freedom and openness to the world – be not only a source of enchantment but may it invite us to question ourselves about our relationship with reality.

REMERCIEMENTS AUX PARTENAIRES

**NOUS REMERCIONS
CHALEUREUSEMENT TOUS
NOS PARTENAIRES DONT
LE SOUTIEN EST ESSENTIEL**

PARTENAIRE PRINCIPAL

La Mobilière

PARTENAIRE MÉDIA PRINCIPAL

SRG SSR

POUVOIRS PUBLICS ET INSTITUTIONNELS

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

PARTENAIRES MÉDIA

RTS
GeneralMedia SA
La Côte
Le Matin Dimanche
TV5Monde
Espace 2
WerbeWeischer

FONDTIONS

Loterie Romande
Fondation Gandur pour la jeunesse
Fondation Leenaards
Fondation Juchum
Fondation Meta
Migros pour-cent culturel
Landis & Gyr Stiftung
Fondation Goblet
Volkart Stiftung
Zonta Club Lausanne
Morges – La Côte

PARTENAIRES TECHNIQUES

Imersis
V. Ducommun SA

PARTENAIRES ASSOCIÉS

Mémoire Vive
Raiffeisen

PARTENAIRES

Ambassade du Canada en Suisse
Antenne du Québec à Berlin
asterisk*
Château de Prangins
Centre patronal
Cinémathèque suisse
Doc Corner, Marché du Film
– Festival de Cannes
Doc & Film International
Dok Leipzig
Ecole cantonale d'art
de Lausanne (ECAL)
Festival Scope
film-documentaire.fr
FOCAL
Freestudios
Haute école d'art et de design
Genève (HEAD)
International Documentary Film
Festival (IDFA)
Kinoscope
La Lanterne Magique
La Parenthèse
Lions Club Nyon
Mediterranean Film Institute (MFI)
Meta Cultural Foundation
Nyon Région Tourisme
Pro Senecute Vaud
Raggioverde
Rotary Club Nyon
Société de développement des
entreprises culturelles du Québec
(SODEC)
Société Suisse des Auteurs (SSA)
Suissimage
SWISS FILMS
Swiss Medical Network
Tènk

Théâtre de Vidy
Thessaloniki Documentary Festival

PARTENAIRE IMPRESSION

Jordi SA

PARTENAIRE GRAPHISME

ARD SA, Vevey

FOURNISSEURS

Burkardt Agencement Sàrl
Garage de Nyon A&S Chevalley
Giona Bierens de Haan Architectures
Hempfy
Les Cinémas Capitole
Denogent SA
Europcar
India Zelt & Event AG
Net+ Léman
Nyon région l'esprit mobile
La Roulotte
ParisZürich
Payot Libraire
Propaganda Zürich AG
Securitas
Société des Hôteliers de La Côte
(SHLC)
Société Industrielle et Commerciale
de Nyon (SIC)
Tavel événements SA
Vins de Nyon
Yvan Rochat – A votre service

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

SESTERCE CLUB

MERCI AUX MEMBRES DU SESTERCE CLUB

Cornelia Bachmann
Andreas Bachmann-Helbling
Lionel Baier
Charles et Martine Baud
Abdallah Benheddi
Jean-François Binggeli
Dominique Blanchard
Angelo Boscardin
Christophe Castella
Cercle d'études cinématographique
de Lausanne et de l'Est vaudois
Josiane Chabbey
Angelika Chollet
Pierre-Alain Couvreau
Nicolas Delachaux
Joseph Delort
Martine Dupré-Perrin
Fondation ISREC
Philippe Gaudin
Jacques Hanhart
Philippe Kenel
Catherine Labouchère
Daniel Loup
Milko Mantero
Laurent Miéville
Donato Mottini
Monique Oltramare
Philippe Pellegrin
Thierry Perrin
David Pittet
Yvan Quartenoud
Michèle Rodoni
Jean-François et Marie-Noëlle Rolle
Claude Ruey
Roland Schaller
Jacques Suard
Olivier Thomas

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



RTS

Radio Télévision
Suisse

Temps Présent 50 ans de service public

**« Filmer la vérité, raconter la vie,
nous sommes depuis un demi-siècle
dans le cœur des Romands ».**

JURYS PRIX



JOSLYN BARNES

JURY COMPÉTITION INTERNATIONALE LONGS MÉTRAGES

Joslyn Barnes est une écrivaine et productrice originaire des États-Unis. Après avoir cofondé Louverture Films, elle a participé à la production des longs métrages *Bamako* d'Abderrahmane Sissako, *The Time That Remains* d'Elia Suleiman, *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives* (Palme d'or 2010 à Cannes) et *Cemetery Of Splendour* d'Apichatpong Weerasethakul, *White Sun* de Deepak Rauniyar, *Zama* de Lucrecia Martel et *Capernaum* de Nadine Labaki. Du côté des documentaires, on peut citer *Trouble the Water* de Tia Lessin et Carl Deal, *The Black Power Mixtape 1967-1975* et *Concerning Violence* de Göran Olsson, *The House I Live in* d'Eugene Jarecki, *The House in The Fields* de Tala Hadid, *Strong Island* de Yance Ford, *Hale County This Morning*, *This Evening* de RaMell Ross. Parmi les documentaires qui sortiront prochainement figurent *Angels Are Made of Light* de James Longley et *Aquarela* de Victor Kossakovsky. En 2017, Barnes a reçu le prix des producteurs de Cinereach et du Sundance Institute | Amazon Studios. En 2018, un Emmy® Award lui a été remis pour récompenser son mérite exceptionnel dans la production de films documentaires, et elle a été nommée en 2018 et 2019 aux Oscar® dans la catégorie des longs métrages documentaires.

Joslyn Barnes ist eine US-amerikanische Drehbuchautorin und Produzentin. Seit der Mitgründung der Produktionsfirma Louverture Films war sie an der Produktion der Filme *Bamako* von Abderrahmane Sissako, *The Time That Remains* von Elia Suleiman, *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives* (2010 Cannes Palme d'Or), *Cemetery Of Splendour* von Apichatpong Weerasethakul, *White Sun* von Deepak Rauniyar, *Zama* von Lucrecia Martel und *Capernaum* von Nadine Labaki beteiligt. Zu den Dokus zählen: *Trouble the Water* von Tia Lessin und Carl Deal, *The Black Power Mixtape 1967-1975* und *Concerning Violence* von Göran Olsson, *The House I live in* von Eugene Jarecki, *The House in The Fields* von Tala Hadid, *Strong Island* von Yance Ford, *Hale County This Morning*, *This Evening* von RaMell Ross. Sie arbeitet derzeit an den Dokus *Angels Are Made of Light* von James Longley und *Aquarela* von Victor Kossakovsky. 2017 wurde Barnes mit dem Cinereach Producer Award und dem Sundance Institute | Amazon Studios Producer Award ausgezeichnet. 2018 gewann sie den Emmy® Award for Exceptional Merit in Documentary Filmmaking und wurde sowohl 2018 als auch 2019 für den Oscar® für den besten Dokumentarfilm nominiert.

Joslyn Barnes is a writer and producer from the United States. Since she co-founded Louverture Films, she has been involved in the production of the features *Bamako* by Abderrahmane Sissako, *The Time That Remains* by Elia Suleiman, *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives* (2010 Cannes Palme d'Or winner) and *Cemetery Of Splendour* by Apichatpong Weerasethakul, *White Sun* by Deepak Rauniyar, *Zama* by Lucrecia Martel and *Capernaum* by Nadine Labaki. Among the documentaries are: *Trouble the Water* by Tia Lessin and Carl Deal, *The Black Power Mixtape 1967-1975* and *Concerning Violence* by Göran Olsson, *The House I Live in* by Eugene Jarecki, *The House in The Fields* by Tala Hadid, *Strong Island* by Yance Ford, *Hale County This Morning*, *This Evening* by RaMell Ross. Forthcoming documentaries include *Angels Are Made of Light* by James Longley and *Aquarela* by Victor Kossakovsky. In 2017, Barnes was the recipient of the Cinereach Producer Award and the Sundance Institute | Amazon Studios Producer Award. In 2018, she won the Emmy® Award for Exceptional Merit in Documentary Filmmaking, and in both 2018 and 2019 earned Oscar® Nominations for Best Documentary Feature.



PAULINE GYGAX

Productrice notamment de *Ma vie de Courgette* de Claude Barras (2016), *Les Gardiennes* de Xavier Beauvois (2017), *Les Grandes Ondes* de Lionel Baier (2013), Pauline Gygax vient de la photographie qu'elle a étudiée à l'École de Photographie de Vevey puis enseignée, avant de reprendre en 1999 à 23 ans la direction du Centre de la Photographie de Genève. En cofondant en 2003 Rita Productions, elle marie son exigence et sa curiosité avec son engagement envers les artistes et la politique culturelle qui les soutient. Personne de réseaux, elle s'épanouit dans celui du cinéma, en tissant des liens avec ceux créés auparavant dans le monde de l'art. Cofondatrice de Bandita Films en 2018 avec notamment Jean-Stéphane Bron et Ursula Meier, membre fondatrice du Collectif 50/50 en France et conseillère de SWAN (Swiss Women's Audiovisual Network) en Suisse, Pauline vit entre Genève et Paris. Elle fait partie de l'Académie du Film suisse, de l'European Film Academy ainsi que de l'Académie des Césars. Elle produit actuellement les prochains films de Ursula Meier, Rafi Pitts, Lionel Baier, entre autres.

Pauline Gygax, namentlich Produzentin der Filme *Ma vie de Courgette* von Claude Barras (2016), *Les Gardiennes* von Xavier Beauvois (2017) und *Les Grandes Ondes* von Lionel Baier (2013), kommt ursprünglich von der Fotografie, die sie an der École de Photographie Vevey studierte und später lehrte. 1999 übernahm sie mit 23 Jahren die Leitung des Centre de la Photographie de Genève. Als Mitgründerin von Rita Productions im Jahr 2003 vereinte sie ihren Anspruch und ihre Neugier mit ihrem Engagement für KünstlerInnen und eine Kulturpolitik, die letztere unterstützt. Sie ist in viele Netzwerke eingebunden und besonders in jenem der Filmbranche aktiv und stellt Verbindungen zu zuvor in der Kunstwelt geknüpften Kontakten her. 2018 gründete sie mit Jean-Stéphane Bron und Ursula Meier die Produktionsgesellschaft Bandita Films. Sie ist in Frankreich ausserdem Gründungsmitglied des Kollektivs 50/50 und in der Schweiz Beraterin von SWAN (Swiss Women's Audiovisual Network). Pauline lebt in Genf und Paris. Sie ist Mitglied der Schweizer Filmakademie, der European Film Academy und der Académie des Césars. Zurzeit produziert sie unter anderem die neuen Filme von Ursula Meier, Rafi Pitts und Lionel Baier.

Pauline Gygax, the producer among others of Claude Barras' *Ma vie de Courgette* (2016), Xavier Beauvois' *Les Gardiennes* (2017) and Lionel Baier's *Les Grandes Ondes* (2013), comes from the world of photography. An art that she studied at Vevey Photography School where she then taught herself, before becoming the director of Geneva Photography Centre in 1999 at 23 years old. As cofounder of Rita Productions in 2003, she combined her curiosity and demanding nature with her commitment to artists and the cultural policy that supports them. As a networker, she thrives in the film industry by creating links with her previous networks in the art world. She also cofounded Bandita Films in 2018 with notably Jean-Stéphane Bron and Ursula Meier and is a founding member of Collectif 50/50 in France and advisor to the SWAN (Swiss Women's Audiovisual Network) in Switzerland. Pauline divides her time between Geneva and Paris. She is a member of the Swiss Film Academy, the European Film Academy and the Académie des Césars. She is currently producing the next films from Ursula Meier, Rafi Pitts and Lionel Baier, amongst others.



ORWA NYRABIA

Orwa Nyrabia est le directeur artistique du Festival International du Film Documentaire d'Amsterdam (IDFA). Il est né en 1977 en Syrie où il a été acteur et journaliste, avant de créer en 2002 la première société indépendante de production du pays spécialisée dans le documentaire avec sa partenaire Diana el Jeiroudi. En 2008, Nyrabia et El Jeiroudi ont co-fondé le festival du film documentaire indépendant Dox Box en Syrie, qui est très vite devenu le festival documentaire le plus important des pays arabes. Nyrabia a déménagé en Egypte en 2012, puis en Allemagne en 2013 où il a continué de produire des co-productions internationales récompensées comme *Dolls, A Woman from Damascus* (IDFA 2007), *Return to Homs* (IDFA 2013 et Sundance 2014) et *Silvered Water* (Cannes 2014). Nyrabia a soutenu des réalisateurs prometteurs du monde entier et a participé aux jurys de certains des fonds et festivals cinématographiques internationaux les plus influents. Il est membre de l'AMPAS, de l'IDA et de l'EDN. Ses films ont remporté de nombreuses distinctions, notamment un grand prix du jury au Sundance et un prix Grierson. Son travail a été récompensé par les prix George Polk, Nestor Almendros et Katrin Cartlidge.

Orwa Nyrabia, geb. 1977, ist künstlerischer Leiter des Internationalen Dokumentarfilmfestivals Amsterdam (IDFA). Er wurde in Syrien geboren, wo er als Schauspieler und Journalist arbeitete, bevor er 2002 mit seiner Partnerin Diana el Jeiroudi die erste unabhängige Produktionsfirma für Dokumentarfilme des Landes gründete. 2008 gründeten Nyrabia und El Jeiroudi gemeinsam das unabhängige Dokumentarfilmfestival Dox Box, das sich schnell zum führenden Dokumentarfilmfestival der arabischen Region entwickelte. 2012 zog Nyrabia nach Ägypten, dann 2013 nach Deutschland, wo er weiterhin preisgekrönte internationale Co-Produktionen wie *Dolls, A Woman from Damascus* (IDFA 2007), *Return to Homs* (IDFA 2013 und Sundance 2014) und *Silvered Water* (Cannes 2014) produzierte. Nyrabia betreute viele aufstrebende Filmemacher aus der ganzen Welt und war Jury-Mitglied bei einigen der weltweit einflussreichsten Filmfonds und Festivals. Er ist AMPAS, IDA und EDN Mitglied. Seine Filme erhielten zahlreiche Preise, darunter einen Sundance Grand Jury Award und einen Grierson Award. Für seine Arbeit wurde er zudem mit Auszeichnungen wie dem George Polk Award, dem Nestor Almendros Award und dem Katrin Cartlidge Award geehrt.

Orwa Nyrabia is the Artistic Director of the International Documentary Film Festival Amsterdam (IDFA). He was born in 1977 in Syria where he worked as an actor and as a journalist, before starting up the first independent documentary-specialized production company in the country, in 2002, together with his partner Diana el Jeiroudi. Later on, in 2008, Nyrabia and El Jeiroudi co-founded the independent documentary film festival Dox Box in Syria, which quickly became the leading documentary festival in the Arab region. Nyrabia moved to Egypt in 2012, then to Germany in 2013, where he continued producing award-winning international co-productions such as *Dolls, A Woman from Damascus* (IDFA 2007), *Return to Homs* (IDFA 2013 and Sundance 2014) and *Silvered Water* (Cannes 2014). Nyrabia tutored many up-and-coming filmmakers from around the world and served as a jury member for some of the world's most influential film funds and festivals. He is a member of AMPAS, IDA, EDN. His films earned a long list of awards including a Sundance Grand Jury Award and a Grierson Award. His work earned him accolades such as the George Polk Award, the Nestor Almendros Award and the Katrin Cartlidge Award.



PATRICIA DRATI

JURY COMPÉTITION INTERNATIONALE BURNING LIGHTS

Patricia Drati est une productrice et une consultante en développement qui travaille à la fois sur des projets de films documentaires et de fiction. Entre 2009 et 2015, elle a dirigé le CPH:LAB au Festival International du Film Documentaire CPH:DOX. Elle a organisé, développé et géré la formation interculturelle et le laboratoire de production dédié aux réalisateurs prometteurs à l'international. En 2012, elle a reçu le Danish Film Academy Award dans la catégorie des courts métrages pour la production d'un court métrage de Jeppe Rønde, *Girl in the Water*. Depuis 2013, Patricia Drati travaille aussi sur le plan international en tant que conseillère scénaristique. En 2016, elle a participé au Torino Film Lab en tant que scénariste et est membre du comité de lecture depuis. Patricia Drati a été consultante pour différents projets de développement au Danemark, notamment aux Filmworkshops de Copenhague et Odense.

Patricia Drati ist Kreativproduzentin und Beraterin für Filmentwicklung und arbeitet sowohl mit Dokumentarfilmen als auch mit Fiktionen. Von 2009 bis 2015 leitete sie das CPH:LAB von CPH:DOX, dem Internationalen Dokumentarfilmfestival von Kopenhagen. Sie kuratierte, entwickelte und leitete das interkulturelle Talententwicklungs- und Produktionslabor für internationale Filmemacher. Für die Produktion des Kurzfilms *Girl in the Water* von Jeppe Rønde wurde sie mit dem Danish Film Academy Award 2012 in der Kategorie Kurzfilm ausgezeichnet. Seit 2013 arbeitet Patricia auch international als Drehbuchlektorin und Script-Editorin. Patricia Drati absolvierte 2016 das Torino Film Lab als Story-Editorin und ist seither Mitglied des Lesekomitees. Sie war Beraterin für verschiedene Talentförderungsprogramme in Dänemark, einschliesslich Filmworkshops in Kopenhagen und Odense.

Patricia Drati is a creative producer and film development consultant, working both in documentary and fiction. Between 2009 and 2015, she was Head of CPH:LAB at CPH:DOX International Documentary Film Festival. She curated, developed and managed the cross-cultural training and production lab for international filmmaking talents. She holds the Danish Film Academy Award 2012 in the Short Film category for the production of the short film by Jeppe Rønde, *Girl in the Water*. Since 2013, Patricia has also been working internationally as a script reader and script editor. Patricia Drati completed the Torino Film Lab as a story editor in 2016 and has since then been a member of its reading committee. She has been a consultant for various talent development programs in Denmark, including the Filmworkshops in Copenhagen and Odense.



PIERRE-EMMANUEL FINZI

Pierre-Emmanuel Finzi est distributeur, directeur et programmateur à Vienne en Autriche. Il a étudié l'histoire et le cinéma à Lille et à Berlin. Critique d'art et de cinéma, il a aussi travaillé pour la revue et les éditions Tausend Augen qui se sont éteintes en 2009. Il a fait ses premiers pas dans la production et les ventes internationales au Coproduction Office à Berlin. Installé à Vienne depuis 2007, il y a travaillé pour la société de distribution et d'exploitation Stadtkino avant de se lancer lui-même dans l'aventure avec la création de Filmgarten, qui, depuis 2016, distribue une poignée de films par an – films dont il est tombé gravement amoureux. Son engouement pour la scène le mène parfois à y monter pour des performances ou des spectacles de danse dans les institutions chorégraphiques viennoises (brut, Tanzquartier) ou des festivals (Wiener Festwochen). Aujourd'hui, il a réuni ses deux passions et va ouvrir, en codirection, Le Studio – Film und Bühne, un cinéma et théâtre à Vienne.

Pierre-Emmanuel Finzi ist Filmverleiher, Direktor und Programmgestalter in Wien, Österreich. Er studierte Geschichte und Film in Lille und Berlin. Als Kunst- und Filmkritiker arbeitete er auch für das Kinomagazin und den Verlag Tausend Augen, die beide 2009 eingestellt wurden. Seine ersten Schritte in der Produktion und im internationalen Vertrieb machte er im Coproduction Office in Berlin. Er lebt seit 2007 in Wien, wo er für die Filmverleih- und Kinobetriebsgesellschaft Stadtkino arbeitete, bevor er sein eigenes Unternehmen Filmgarten gründete, das seit 2016 eine Handvoll Filme pro Jahr vertreibt – Filme, in die er sich verliebt hat. Seine Begeisterung für die Theaterbühne führt ihn mitunter zu Auftritten in Performances oder Tanzvorführungen bei den choreografischen Institutionen (brut, Tanzquartier) oder Festivals (Wiener Festwochen) Wiens. Um seine beiden Leidenschaften zu verbinden, wird er demnächst in Co-Direktion Le Studio – Film und Bühne, ein Kino und Theater in Wien eröffnen.

Pierre-Emmanuel Finzi is a distributor, director and programmer in Vienna, Austria. He studied history and film in Lille and Berlin. An art and film critic, he also worked for the review and publishing house Tausend Augen, which shut down in 2009. He took his first steps into production and international sales at the Coproduction Office in Berlin. Based in Vienna since 2007, he worked there for the distribution and operating company Stadtkino before embarking on his own adventure with the creation of Filmgarten. Since 2016, Filmgarten has distributed a handful of films every year – films with which he fell seriously in love. His enthusiasm for the stage sometimes sees him take to it for performances or dance shows at Viennese choreographic centres (brut, Tanzquartier) or festivals (Wiener Festwochen). Today, he has brought together his two passions and is opening, in co-direction, Le Studio – Film und Bühne, a cinema and theatre in Vienna.



MANTAS KVEDARAVIČIUS

Mantas Kvedaravičius est né à Birzai, en Lituanie. Il est professeur associé à l'Université de Vilnius où il enseigne la culture visuelle et le cinéma. Ses précédents films *Barzakh* (2011) et *Mariupolis* (2016) portaient respectivement sur les rêves et la mort, les formes artistiques et la guerre. Ces deux films ont été lancés à la Berlinale et ont été présentés et récompensés dans de nombreux festivals. Ses deux films en cours, sur l'amour et le temps, sont en post-production. Il a obtenu un doctorat en anthropologie sociale à l'Université de Cambridge et travaille actuellement sur le livre *Knots of Absence*, fruit de longues recherches académiques et cinématographiques sur les aspects politiques, matériels et affectifs du corps.

Mantas Kvedaravičius wurde in Birzai, Litauen, geboren. Er ist ausserordentlicher Professor an der Universität Vilnius, wo er Visuelle Kulturen und Film unterrichtet. Seine bisherigen Filme *Barzakh* (2011) und *Mariupolis* (2016) beleuchteten beziehungsweise Träume und Tod, Kunstformen und Kriegsführung. Beide Filme wurden an der Berlinale uraufgeführt und weltweit gezeigt und ausgezeichnet. Seine beiden derzeitigen Werke über Liebe und Zeit befinden sich in der Postproduktion. Er promovierte in Sozialanthropologie an der University of Cambridge und arbeitet derzeit an dem Buch *Knots of Absence*, das sich mit langjährigem akademischem und filmischem Interesse an Staatswesen, Materialität und Affekt des Körpers beschäftigt.

Mantas Kvedaravičius was born in Birzai, Lithuania. He is an associate professor at Vilnius University where he teaches Visual Cultures and Cinema. His previous films *Barzakh* (2011) and *Mariupolis* (2016) have explored respectively dreams and death, art forms and warfare. Both films have premiered at the Berlinale and have been shown and awarded internationally. His two current films, on love and time, are in post-production. He holds a PhD in Social Anthropology from the University of Cambridge and is currently working on the book *Knots of Absence*, concentrating on long-standing academic and cinematic interests in body politic, materiality, and affect.



JURY COMPÉTITION NATIONALE

RICHARD BROUILLETTE

Richard Brouillette est un producteur, réalisateur, monteur et programmeur québécois. D'abord critique, il a ensuite œuvré pour la société de distribution indépendante Cinéma Libre (1989-1999). En 1993, il a fondé le centre d'artistes autogéré La Casa Obscura, où il organise depuis un ciné-club hebdomadaire. Il a réalisé et produit *Trop c'est assez* (1995), *Carpe diem* (1995), *L'Encerclement – La Démocratie dans les rets du néolibéralisme* (2008), *Prends garde à la douceur des choses* (2014) et *Oncle Bernard – L'Anti-leçon d'économie* (2015). Il a aussi produit dix longs métrages (dont neuf documentaires). Toujours impliqué dans le milieu du cinéma indépendant, il a siégé au conseil d'administration de nombreux organismes et centres d'artistes, dont Cinéma Libre, Les Films du 3 mars, Main Film, les RIDM, Cinema Politica, Tènk Québec et Québecine.

Richard Brouillette ist ein Produzent, Regisseur, Cutter und Programmgestalter aus Québec. Er war zunächst Kritiker und arbeitete dann für die unabhängige Vertriebsgesellschaft Cinéma Libre (1989-1999). 1993 gründete er das selbstverwaltete Künstlerzentrum La Casa Obscura, wo er seitdem einen wöchentlichen Filmclub organisiert. Er ist Regisseur und Produzent der Filme *Trop c'est assez* (1995), *Carpe diem* (1995), *L'Encerclement – La Démocratie dans les rets du néolibéralisme* (2008), *Prends garde à la douceur des choses* (2014) und *Oncle Bernard – L'Anti-leçon d'économie* (2015). Ausserdem hat er zehn Langfilme (darunter neun Dokumentarfilme) produziert. Er ist seit jeher in der unabhängigen Filmszene tätig und war Vorstandsmitglied zahlreicher Organisationen und Künstlerzentren wie Cinéma Libre, Les Films du 3 mars, Main Film, RIDM, Cinema Politica, Tènk Québec und Québecine.

Richard Brouillette is producer, director, editor and programmer from Quebec. He started out as a critic and then worked for the independent distribution company Cinéma Libre (1989-1999). In 1993, he founded the self-managed artist centre La Casa Obscura, where he has organised a weekly film club ever since. He directed and produced *Trop c'est assez* (1995), *Carpe diem* (1995), *L'Encerclement – La Démocratie dans les rets du néolibéralisme* (2008), *Prends garde à la douceur des choses* (2014) and *Oncle Bernard – L'Anti-leçon d'économie* (2015). He has also produced ten feature films (including nine documentaries). He has been involved in the independent film world and has served on the boards of many artist centres and organizations, including Cinéma Libre, Les Films du 3 mars, Main Film, RIDM, Cinema Politica, Tènk Québec and Québecine.



MARYAM GOORMAGHTIGH

Née en 1982 à Genève, Maryam Goormaghtigh étudie la réalisation à l'INSAS, à Bruxelles. Après plusieurs courts et moyens métrages, dont *Bibeleskaes*, coréalisé avec Blaise Harrison, et *Le Fantôme de Jenny M*, sélectionnés à Visions du Réel respectivement en 2006 et 2009, elle collabore à la revue documentaire Cut Up d'ARTE ainsi qu'au web-documentaire *Code barre* (FIPA d'or 2012 à Biarritz). Elle réalise en 2017, avec Sidonie Garnier, une série documentaire intitulée *Fashion Geek* (ARTE Creative). *Avant la fin de l'été*, son premier long métrage sorti en salles en 2017, est présenté en première mondiale à Cannes en ouverture de l'ACID puis dans plus de 30 festivals à l'international. Il remporte le prix Emerging Swiss Talent Award au ZFF, le prix Fiction/NonFiction aux Docs Against Gravity et une mention spéciale au BFI London Film Festival. Il est nommé aux Trophées Francophones du Cinéma 2018 et au Prix du Cinéma Suisse 2018 ainsi qu'au Prix de la presse internationale dans la catégorie Meilleur Film Francophone. Lauréate d'une bourse culturelle Leenaards, Goormaghtigh écrit actuellement un long métrage de fiction.

Maryam Goormaghtigh wurde 1982 in Genf geboren und studierte Regie an der INSAS in Brüssel. Nach mehreren Kurz- und Mittellangfilmen, darunter *Bibeleskaes* in Co-Regie mit Blaise Harrison, und *Le phantôme de Jenny M* (55'), die bzw. 2006 und 2009 bei Visions du Réel gezeigt wurden, arbeitete sie an der Doku-Revue Cut Up von Arte und an der Webdoku *Code barre* (Fipa d'or 2012 in Biarritz) mit. 2017 führte sie mit Sidonie Garnier Regie für die Dokumentarserie *Fashion Geek* (Arte Creative). *Avant la fin de l'été*, ihr erster Langfilm aus dem Jahr 2017, feierte seine Premiere in Cannes als Eröffnung des ACID-Programms und wurde dann auf über dreissig Festivals in der ganzen Welt gezeigt. Er gewann den Emerging Swiss Talent Award am ZFF, den Fiction/NonFiction Award bei Docs Against Gravity und eine besondere Erwähnung beim BFI London Film Festival. Er wurde für die Trophées Francophones du Cinéma 2018 und den Prix du Cinéma Suisse 2018 sowie für den Prix de la presse internationale in der Kategorie Bester französischsprachiger Film nominiert. Goormaghtigh, Empfängerin eines Kulturstipendiums der Stiftung Leenaards, schreibt derzeit an einem Spielfilm.

Born in Geneva in 1982, Maryam Goormaghtigh studied Film Direction at INSAS in Brussels. Following several short and medium length films, including *Bibeleskaes*, co-directed with Blaise Harrison, and *Le Fantôme de Jenny M* selected at Visions du Réel respectively in 2006 and 2009, she collaborated on the ARTE channel's documentary review Cut Up as well as on the web documentary *Code barre* (FIPA d'or 2012 at Biarritz). In 2017, with Sidonie Garnier, she directed a documentary series entitled *Fashion Geek* (ARTE Creative). *Avant la fin de l'été*, her first feature film, released in 2017, was presented as a world premiere at Cannes, opening the ACID programme, and travelled in over 30 festivals internationally. It won the Emerging Swiss Talent Award at ZFF, the Fiction/Non-Fiction Prize at Docs Against Gravity and was given a special mention at the BFI London Film Festival. It was nominated at the Trophées Francophones du Cinéma 2018 and for the Swiss Film Award 2018 as well as for the International Press Prize in the Best French Language Film category. Awarded a Leenaards cultural grant, Goormaghtigh is currently writing a fictional feature film.



STEPHAN RIGUET

Après des études en communication et en audiovisuel en France et en Espagne, Stephan Riguet s'est installé à Lussas (France) en 1996 pour travailler au festival documentaire non compétitif Les États généraux du film documentaire. Après cette expérience, il se tourne vers le domaine de la production et s'oriente progressivement vers le marché international en représentant différents producteurs français indépendants. En 2003, il crée AndanaFilms, une société de distribution internationale dédiée aux films documentaires indépendants. AndanaFilms collabore aujourd'hui avec des chaînes de télévisions, festivals, plateformes et distributeurs du monde entier avec des films tels que *Maman Colonelle* et *Kinshasa Makambo* de Dieudo Hamadi (Berlinale 2017 et 2018), *The Son* de Alexander Abaturov (Berlinale 2018), *Le Temps des forêts* de François-Xavier Drouet (Locarno 2018) et *Je suis le peuple* d'Anna Rousillon (IFFR 2015), entre autres. Il a toujours veillé à construire une relation solide avec les réalisateurs en travaillant en étroite collaboration avec eux sur le plan des financements, pour aider à sécuriser les fonds et les préachats sur leurs nouveaux projets.

Nach einem Studium der Kommunikationswissenschaften und audiovisuellen Medien in Frankreich und Spanien liess sich Stephan Riguet 1996 in Lussas (Frankreich) nieder, um für das wettbewerbsfreie Dokumentarifestival «Les États Généraux du film documentaire» zu arbeiten. Nach dieser Erfahrung wandte er sich der Produktion und vermehrt auch dem internationalen Markt zu, indem er verschiedene unabhängige französische Produzenten vertrat. Im Jahr 2003 gründete er AndanaFilms, eine internationale Vertriebsgesellschaft für unabhängige Dokumentarfilme. AndanaFilms arbeitet inzwischen mit Fernsehsendern, Festivals, Plattformen und Verleihern auf der ganzen Welt zusammen, unter anderem mit Filmen wie *Mama Colonel* und *Kinshasa Makambo* von Dieudo Hamadi (Berlinale 2017 et 2018), *The Son* von Alexander Abaturov (Berlinale 2018), *Time of the Forest* von François-Xavier Drouet (Locarno 2018) und *I Am the People* von Anna Rousillon (IFFR 2015). Er schuf von Anfang an eine starke Beziehung zu Filmemachern auf und konzentriert sich zur Sicherung der Mittel und Vorverkäufe ihrer neuen Projekte darauf, bei der Finanzierung Hand in Hand mit ihnen zu arbeiten.

After communication and audiovisual studies in France and Spain, Stephan Riguet moved to Lussas (France) in 1996 to work for the non-competitive documentary festival Les États généraux du film documentaire. After this experience, he started working in production and slowly turned to the international market by representing different independent French producers. In 2003, he created AndanaFilms, an international sales company dedicated to independent documentary films. AndanaFilms now works with televisions, festivals, platforms and distributors worldwide with such films as *Mama Colonel* and *Kinshasa Makambo* de Dieudo Hamadi (Berlinale 2017 and 2018), *The Son* by Alexander Abaturov (Berlinale 2018), *Time of the Forest* by François-Xavier Drouet (Locarno 2018) and *I Am the People* by Anna Rousillon (IFFR 2015), among others. Since the beginning he has also built a strong relationship with filmmakers and focuses on working hand in hand with them on the financing front—to help secure funds and pre-buys on their new projects.



**GONZALO DE PEDRO
AMATRIA**

JURY COMPÉTITION INTERNATIONALE MOYENS ET COURTS MÉTRAGES

Gonzalo de Pedro Amatria est programmeur de films et professeur. Diplômé de l'Université de Navarre en communication audiovisuelle, il a commencé sa carrière en tant que scénariste, critique et professeur de cinéma. Il est Directeur artistique de la Cineteca à Madrid, un cinéma public dédié aux nouvelles formes cinématographiques, à la pensée critique et à la création. Il a été membre du comité de sélection du Locarno Film Festival entre 2014 et 2018, et il a travaillé en tant que programmeur dans différents pays: il a été programmeur associé de la Filmoteca Española (Madrid), du FICValdivia (Chili), du Transcinema (Pérou), du festival de Gijón (Espagne) et directeur artistique du festival Márgenes jusqu'en 2017. Pendant dix ans et jusqu'en 2013, il a été programmeur au festival Punto de Vista et a travaillé pour des festivals, cinémathèques et centres d'art tels que l'Anthology Film Archives et le Lincoln Center (États-Unis), le FID-Marseille (France), le festival du film de Séville (Espagne), le musée Reina Sofía (Espagne), la Casa Encendida (Espagne) ou encore le Centro Galego de Artes da Imaxe - CGAI (Espagne). Depuis 2013, il est professeur associé à l'Université III de Madrid.

Gonzalo de Pedro Amatria ist Filmprogrammeur und Dozent. Nach seinem Abschluss in Medienwissenschaft an der Universität Navarra begann er seine Karriere als Fernsehdrehbuchautor, Kulturkritiker und Filmdozent. Er arbeitet als künstlerischer Leiter der Cineteca Madrid, einem öffentlichen Kino, das sich neuen Formen des Kinos, dem kritischen Denken und kreativen Prozessen widmet. Von 2014 bis 2018 war er Mitglied des Auswahlkomitees der Filmfestspiele von Locarno und sammelte als Programmierer weltweit Erfahrung: stellvertretender Programmierer der Filmoteca Española (Madrid), FICValdivia (Chile), Transcinema (Peru), Festival de Gijón (Spanien). Bis 2017 war er künstlerischer Leiter des Filmfestivals Márgenes. Bis 2013 war er zehn Jahre lang Programmierer beim Punto de Vista Festival und wurde unter anderem für Festivals, Kinematheken und Kunstzentren wie Anthology Film Archives and Lincoln Center (USA), FIDMarseille (Frankreich), Sevilla Film Festival (Spanien), Reina Sofía Museum (Spanien), La Casa Encendida (Spanien) oder das Centro Galego de Artes da Imaxe - CGAI (Spanien) tätig. Seit 2013 ist er ausserordentlicher Professor an der Carlos III Universität in Madrid.

Gonzalo de Pedro Amatria is a film programmer and professor. Graduate in Media Studies at the University of Navarra, he started his career as television scriptwriter, cultural critic, and film professor. He works as Artistic Director of Cineteca Madrid, a public cinema devoted to new forms of cinema, critical thought and creation. He was member of the selection committee of the Locarno Film Festival between 2014 and 2018, and his work as a programmer has been developed internationally – being an associate programmer of Filmoteca Española (Madrid), FICValdivia (Chile), Transcinema (Peru), Festival de Gijón (Spain) and artistic director for the Márgenes Film Festival until 2017. For ten years and until 2013, he was programmer at the Punto de Vista Festival and has worked for festivals, cinémathèques and art centers such as the Anthology Film Archives and Lincoln Center (United States), FIDMarseille (France), Seville Film Festival (Spain), Reina Sofía Museum (Spain), La Casa Encendida (Spain) or Centro Galego de Artes da Imaxe - CGAI (Spain) among others. Since 2013 he is an associate professor at the Carlos III University of Madrid.



JASMINA SIJERIC

Née en Bosnie-Herzégovine, Jasmina Sijercic doit quitter son pays à cause de la guerre et s'installe en République Tchèque. Après une Maîtrise en relations internationales, elle suit des études de production à la FAMU où elle produit les films de Viera Čakányová et de Miloš Tomić. Pendant ses études, elle travaille pour le Fresh Film Fest, le Prague International Film Festival et Jihlava International Documentary Film Festival. En 2010, elle devient productrice exécutive pour ISKRA, où elle s'occupe de la distribution non commerciale du catalogue. Dès 2014, elle rejoint Bocalupo Films où elle produit *Une Histoire américaine* d'Armel Hostiou, coproduit *Dead Slow Ahead* de Mauro Herce (Prix spécial du jury au Locarno Film Festival en 2015) et continue à développer plusieurs projets de longs métrages, fictions et documentaires. Elle a participé au programme Emerging Producers 2017 au Jihlava International Documentary Film Festival, ainsi qu'à Eurodoc 2017. Depuis 2018 elle est membre titulaire de la commission d'aide au développement et production de la région Nouvelle Aquitaine et membre suppléante de la commission Aide aux Cinémas du Monde du CNC.

Jasmina Sijercic, geboren in Bosnien-Herzegovina, musste ihr Land wegen des Kriegs verlassen und liess sich in der Tschechischen Republik nieder. Nach einem Master in internationalen Beziehungen studierte sie Filmproduktion an der FAMU, wo sie die Filme von Viera Čakányová und Miloš Tomić produzierte. Während ihres Studiums arbeitete sie für das Fresh Film Fest, das Internationale Filmfestival Prag und das Internationale Dokumentarfilmfestival Jihlava. Im Jahr 2010 wurde sie leitende Produzentin bei ISKRA, wo sie für den nicht-kommerziellen Vertrieb des Katalogs verantwortlich ist. Im Jahr 2014 kam sie zu Bocalupo Films, wo sie *An American Story* von Armel Hostiou produzierte, *Dead Slow Ahead* von Mauro Herces (Sonderpreis der Jury beim Filmfestival in Locarno 2015) koproduzierte und an der Entwicklung mehrerer Spiel- und Dokumentarfilmprojekte arbeitet. Sie nahm am Programm Emerging Producers 2017 des Internationalen Dokumentarfilmfestivals in Jihlava und an der Eurodoc 2017 teil. Seit 2018 ist sie ordentliches Mitglied der Entwicklungs- und Produktionshilfekommission der Region Nouvelle Aquitaine und stellvertretendes Mitglied des Ausschusses Aide aux Cinémas du Monde des CNC.

Born in Bosnia and Herzegovina, Jasmina Sijercic had to leave her country because of the war and settled in the Czech Republic. After a Master's in International Relations, she studied production at the Prague Film Academy (FAMU) where she produced films by Viera Čakányová and Miloš Tomić. During her studies, she worked for the Fresh Film Fest, the Prague International Film Festival and the Jihlava International Documentary Film Festival. In 2010, she became executive producer for ISKRA, where she looked after the non-commercial distribution of the catalogue. In 2014, she joined Bocalupo Films where she produced *Une Histoire américaine* by Armel Hostiou, coproduced *Dead Slow Ahead* by Mauro Herce (Special Jury Prize at the Locarno Film Festival in 2015) and continues to develop several feature length fiction and documentary projects. She took part in the Emerging Producers 2017 programme at the Jihlava International Documentary Film Festival, as well as Eurodoc 2017. Since 2018, she has been a permanent member of the Nouvelle Aquitaine region's commission to aid development and production and a substitute member of the CNC's Aid for World Cinema commission.



JACQUELINE ZÜND

Jacqueline Zünd est née à Zurich, en Suisse, où elle s'est formée à l'école de journalisme Ringier. Elle a ensuite déménagé à Londres pour étudier le cinéma à la London Film School. Ses études terminées, elle a travaillé deux ans pour ZEBRA, une émission culturelle de la télévision nationale suisse, avant de partir à Rome où elle travaillera deux ans pour l'Institut suisse. De retour en Suisse, elle se consacre à son premier long métrage documentaire. *Goodnight Nobody* (2010) a été montré dans des festivals du monde entier et a obtenu de nombreux prix, dont celui du meilleur film Newcomer à Visions du Réel, et une mention spéciale au DOK Leipzig. Depuis 2012, elle donne des cours à la Haute École d'Art de Zurich. Son deuxième film, *Almost There* (2016), a été présenté en première mondiale à IDFA, et a été nommé et primé au Prix du cinéma suisse. *Where We Belong* (VdR 2019, Latitudes), son troisième film, a été présenté en première mondiale à la Berlinale en 2019.

Jacqueline Zünd wurde in Zürich (Schweiz) geboren, wo sie an der Ringier Journalistenschule Journalismus studierte. Danach zog sie für ein Filmstudium an der London Film School nach London. Nach ihrem Studium arbeitete sie zwei Jahre für ZEBRA, eine Popkultur-Sendung des Schweizer Fernsehens, bevor sie nach Rom ging, wo sie zwei Jahre lang am Schweizer Institut arbeitete. Zurück in der Schweiz begann sie mit der Arbeit an ihrem ersten Dokumentarfilm in Spielfilmlänge. *Goodnight Nobody* (2010) wurde auf vielen Filmfestivals weltweit gezeigt und erhielt zahlreiche Auszeichnungen, darunter Best Newcomer bei Visions du Réel und eine besondere Erwähnung bei DOK Leipzig. Seit 2011 ist Jacqueline Zünd als Dozentin an der Zürcher Hochschule der Künste tätig. Ihr zweiter Spielfilm *Almost There* (2016) feierte bei der IDFA Premiere und wurde mit dem Schweizer Filmpreis ausgezeichnet. *Where We Belong* (VdR 2019, Latitudes), ihr dritter Film, hatte gerade seine Weltpremiere bei der Berlinale 2019.

Jacqueline Zünd was born in Zurich, Switzerland where she studied journalism at the Ringier School of Journalism. She then moved to London to study film at the London Film School. After her studies, she worked two years for ZEBRA, a pop culture program for Swiss National Television before moving to Rome where she lived and worked at the Swiss Institute for two years. Back in Switzerland, she started to work on her first feature length documentary. *Goodnight Nobody* (2010) has been shown at many film festivals worldwide and won numerous awards such as Best Newcomer at Visions du Réel and a special mention at DOK Leipzig. Since 2012, Jacqueline Zünd works as a lecturer at Zurich University of the Arts. Her second feature *Almost There* (2016) premiered at IDFA and was nominated and awarded at the Swiss Film Award. *Where We Belong* (VdR 2019, Latitudes), her third film, just had its world premiere at Berlinale 2019.

JURY DES JEUNES JURY INTERRELIGIEUX JURY PRIX ZONTA

JURY DES JEUNES

Formé d'élèves du secondaire post-obligatoire de Nyon, Rolle, Lausanne et Genève :

SAMY GUI SOLAN, TANJA MAEDER, MATHIEU MAOUCHE, ASIA PICASSO, RAPHAËL PROBST, MARC REYNAUD, LORENA VOLLMER MATEUS.

Sous la présidence de **LÉA CÉLESTINE BERNASCONI** de la Haute Ecole d'Art et de Design – Genève (HEAD)

JUGEND-JURY

Es setzt sich aus Schülern der nachobligatorischen Ausbildung aus Nyon, Rolle, Lausanne und Genf zusammen:

SAMY GUI SOLAN, TANJA MAEDER, MATHIEU MAOUCHE, ASIA PICASSO, RAPHAËL PROBST, MARC REYNAUD, LORENA VOLLMER MATEUS. Unter

Vorsitz von **LÉA CÉLESTINE BERNASCONI** von der Haute Ecole d'Art et de Design – Genève (HEAD)

YOUNG AUDIENCE JURY

Composed of students from post-compulsory secondary school in Nyon, Rolle, Lausanne and Geneva:

SAMY GUI SOLAN, TANJA MAEDER, MATHIEU MAOUCHE, ASIA PICASSO, RAPHAËL PROBST, MARC REYNAUD, LORENA VOLLMER MATEUS.

Under the presidency of **LÉA CÉLESTINE BERNASCONI**, Haute Ecole d'Art et de Design – Genève (HEAD)

JURY INTERRELIGIEUX

BRIGITTE AFFOLTER
Pasteure (Suisse)
CARLOS AGUILERA ALBESA
Critique de cinéma (Espagne)
SASCHA LARA BLEULER
Directrice artistique (Suisse)
BEHRANG SAMSAMI
Journaliste (Allemagne)

INTERRELIGIÖSE JURY

BRIGITTE AFFOLTER
Pfarrerin (Schweiz)
CARLOS AGUILERA ALBESA
Filmkritiker (Spanien)
SASCHA LARA BLEULER
Künstlerische Leiterin (Schweiz)
BEHRANG SAMSAMI
Journalist (Deutschland)

INTERRELIGIOUS JURY

BRIGITTE AFFOLTER
Pastor (Switzerland)
CARLOS AGUILERA ALBESA
Film critic (Spain)
SASCHA LARA BLEULER
Artistic Director (Switzerland)
BEHRANG SAMSAMI
Journalist (Germany)

JURY ZONTA

ANDREAS FONTANA
Cinéaste (Suisse)
ALICE RIVA
Programmatrice (Suisse)
MONIQUE SERNEELS-HOFSTETTER
Médiathécaire (Suisse)

ZONTA JURY

ANDREAS FONTANA
Filmemacher (Schweiz)
ALICE RIVA
Filmkuratorin (Schweiz)
MONIQUE SERNEELS-HOFSTETTER
Mediothekarin (Schweiz)

ZONTA JURY

ANDREAS FONTANA
Filmmaker (Switzerland)
ALICE RIVA
Programmer (Switzerland)
MONIQUE SERNEELS-HOFSTETTER
Media Librarian (Switzerland)

PRIX

COMPÉTITION INTERNATIONALE LONGS MÉTRAGES

SESTERCE D'OR LA MOBILIÈRE CHF 20 000

Meilleur long métrage
Bester Langfilm
Best feature film

PRIX DU JURY RÉGION DE NYON CHF 10 000

Long métrage le plus innovant
Innovativster Langfilm
Most innovative feature film

COMPÉTITION INTERNATIONALE BURNING LIGHTS

SESTERCE D'OR CANTON DE VAUD CHF 10 000

Meilleur long ou moyen métrage
Bester Langfilm oder mittellanger Film
Best feature or medium length film

PRIX DU JURY SOCIÉTÉ DES HÔTELIERS DE LA CÔTE CHF 5 000

Long ou moyen métrage le plus innovant
Innovativster Langfilm oder mittellanger Film
Most innovative feature or medium length film

COMPÉTITION NATIONALE SESTERCE D'OR SRG SSR CHF 15 000

Meilleur long ou moyen métrage
Bester Langfilm oder mittellanger Film
Best feature or medium length film

PRIX DU JURY SSA/SUISSIMAGE CHF 10 000

Long métrage le plus innovant
Innovativster Langfilm
Most innovative feature film

COMPÉTITION INTERNATIONALE MOYENS ET COURTS MÉTRAGES

SESTERCE D'ARGENT GEORGE REINHART CHF 10 000

Meilleur moyen métrage
Bester mittellanger Film
Best medium length film

PRIX DU JURY DES JEUNES GEORGE REINHART CHF 5 000

Moyen métrage le plus innovant
Innovativster mittellanger Film
Most innovative medium length film

SESTERCE D'ARGENT FONDATION GOBLET CHF 5 000

Meilleur court métrage
Bester Kurzfilm
Best short film

PRIX DU JURY DES JEUNES MÉMOIRE VIVE CHF 2 500

Court métrage le plus innovant
Innovativster Kurzfilm
Most innovative short film

PRIX DU PUBLIC SESTERCE D'ARGENT PRIX DU PUBLIC VILLE DE NYON CHF 10 000

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

MAÎTRE DU RÉEL SESTERCE D'OR PRIX RAIFFEISEN MAÎTRE DU RÉEL

Prix à la carrière décerné à Werner Herzog
Preis an Werner Herzog für sein Lebenswerk
Career Award for Werner Herzog

PRIX INTERRELIGIEUX CHF 5 000

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 ZONTA CHF 5 000

Une réalisatrice dont l'œuvre révèle une maîtrise et un talent qui appellent un soutien à des créations futures.
Eine Filmemacherin dessen Werk Können und Talent erkennen lässt und das Unterstützung für zukünftige Projekte erfordert.
A female filmmaker whose work reveals mastery and talent and calls for support for future creations.

OPENING SCENES PRIX IDFA TALENT

Un-e des réalisateurs-trices de la section Opening Scenes sera invité-e à la prochaine édition de IDFA pour participer à un programme sur mesure et des activités de formation au sein de IDFA Industry (voyage et logement inclus).

Eine(r) der RegisseurInnen der Sektion Opening Scenes wird zur nächsten Ausgabe der IDFA eingeladen, um an einem individuellen Programm und Lehrgängen bei IDFA-Industry teilzunehmen (Reisekosten und Unterkunft inklusive).
One of the film directors of the Opening Scenes section will be invited to IDFA's next edition to participate in a tailor-made programme within the IDFA Industry and training activities (travel & accommodation included).

PRIX TËNK

Achat de droits de diffusion pour un court métrage de la section Opening Scenes et une résidence de montage au Village documentaire de Lussas (Ardèche – France) pour l'auteur-e du film primé.
Erwerb der Übertragungsrechte eines Kurzfilms aus der Sektion Opening Scenes sowie eine Cut-Residency im Village Documentaire in Lussas (Ardèche – Frankreich) für den-die AutorIn des ausgezeichneten Films.
Purchase of distribution rights for one film of the Opening Scenes section and an editing residency at the Village documentaire of Lussas (Ardèche-France) for the filmmaker of the awarded film.

PRIX DE LA FONDATION CULTURELLE META – RESIDENCE À SLON

Meta Cultural Foundation – Slon Residenzpreis (Rumänien)
Meta Cultural Foundation Award – Slon Residency (Romania)

FILMS EN LICE POUR LE PRIX ZONTA

COMPÉTITION INTERNATIONALE BURNING LIGHTS

IN THE NAME OF SCHEHERAZADE OR THE FIRST BEERGARDEN IN TEHRAN

Narges Kalhor

INSULA

Maria Onis

L.A. TEA TIME

Sophie Bédard Marcotte

MANY UNDULATING THINGS

Bo Wang, Pan Lu

QUICKSILVER CHRONICLES

Ben Guez, Sasha Kulak

THE HOUSE

Mali Arun

THE SOUND IS INNOCENT

Johana Ožvold

COMPÉTITION NATIONALE

A DONKEY CALLED GERONIMO

Arjun Talwar, Bigna Tomschin

FIANCÉES

Julia Bünter

FRUGAL NATURE

Carole Messmer

LOOKING FOR THE MAN WITH THE CAMERA

Boutheyna Bouslama

LUCKY HOURS

Martine Deyres

NAÏMA

Tamara Milosevic

TASTE OF HOPE

Laura Coppens

COMPÉTITION INTERNATIONALE LONGS MÉTRAGES

INTERNATIONAL FEATURE FILM COMPETITION

LE CINÉMA DOCUMENTAIRE CONTEMPORAIN
À TRAVERS UNE SÉLECTION DE LONGS
MÉTRAGES ORIGINAUX ET SINGULIERS.

DER ZEITGENÖSSISCHER DOKUMENTARFILM
DURCH EINE AUSWAHL ORIGINELLER
UND EINZIGARTIGER WERKE.

CONTEMPORARY DOCUMENTARY
FILMMAKING THROUGH A SELECTION OF
ORIGINAL AND SINGULAR FEATURE FILMS.

mlf = medium length film
sf = short film

RÜKEN TEKEŞ

AETHER

TURKEY, ITALY | 2019 | 82' | NO DIALOGUE

WORLD PREMIERE



SCREENPLAY

Rüken Tekeş

PHOTOGRAPHY

Ute Freund, Deniz Eyüboğlu,
Merle Jotho, Andrés Lizana Prado

SOUND

Roberta D'Angelo, Paolo Segat

EDITING

Marco Spoletini, Rüken Tekeş

MUSIC

Diler Özer, Metehan Dada

PRODUCTION

Rüken Tekeş (Sarya Films Collective),
Billur Arikán, Gabriele Oricchio

FILMOGRAPHY

2019 Aether
2016 The Circle (sf)

Hasankeyf, ville antique et site archéologique riche de plus de 12 000 ans d'Histoire nichée dans la vallée du Tigre, dans la partie Kurde de la Turquie, est vouée à disparaître sous un lac artificiel, pour permettre la construction d'un barrage hydroélectrique. Avec ce premier long métrage d'une beauté et d'une maîtrise remarquables, il ne s'agit pas pour Rüken Tekeş d'expliquer les enjeux de ce futur anéantissement, mais de créer un espace dans lequel l'esprit du lieu peut se manifester. Un espace qui transcende les époques et laisse entrevoir les cycles naturels de création, de destruction et de renaissance qui sont au cœur du film. Elle choisit donc une approche sensorielle et méditative, centrée sur les éléments naturels – l'eau, la terre, l'air et le feu – afin de saisir quelque chose d'une connexion primordiale avec ce territoire et tout ce qui y vit, que ce soit un homme, un mouton, une fourmi, ou une rivière. Un geste cinématographique qui au lieu de l'inventaire attendu des trésors prêts à être engloutis, cherche plutôt à révéler la nature mystérieuse et intemporelle d'un site unique au monde.

Hasankeyf, eine Stadt der Antike und archäologischer Fundstätte mit mehreren tausend Jahren Geschichte, liegt im Tigris-Tal im kurdischen Teil der Türkei. Sie soll im Zuge des Baus eines Staudamms in den Fluten eines künstlichen Sees untergehen. Mit diesem bemerkenswert schönen und ausgereiften ersten Langfilm beabsichtigt Rüken Tekeş nicht etwa, die mit dieser bevorstehenden Vernichtung verbundenen Folgen zu zeigen, sondern vielmehr die Schaffung eines Raums, in dem sich das Wesen dieses Ortes offenbaren kann. Ein die Epochen transzendierender Raum, der einen Blick auf die natürlichen Zyklen von Entstehung, Zerstörung und Wiedergeburt gewährt. Um etwas von dem zu erfassen, was die fundamentale Verbindung zu diesem Gebiet und allem, was hier lebt – sei es ein Mensch, ein Schaf, eine Ameise, ein Fluss – ausmacht, wählt sie eine sensorische, meditative, auf die natürlichen Elemente Wasser, Erde, Luft und Feuer konzentrierte Betrachtungsweise. An Stelle der erwarteten filmischen Bestandsaufnahme der dem Untergang geweihten Schätze findet eine Enthüllung der geheimnisvollen, zeitlosen Natur eines auf der Welt einzigartigen Ortes statt.

Hasankeyf, an antique city and archaeological site with over 12,000 years of rich history nestling in the valley of the Tigris River, in the Kurdish part of Turkey, is doomed to disappear beneath an artificial lake, in order to allow for the construction of a hydroelectric dam. With this first feature film showing remarkable beauty and command, Rüken Tekeş does not seek to explain the stakes of this future annihilation but creates a space in which the spirit of the place can express itself. A space that transcends time and reveals the natural cycles of creation, destruction and rebirth at the heart of the film. She thus chooses a sensorial and meditative approach, focused on the natural elements—water, earth, air and fire—in order to capture something of a primordial connection with this territory and everything that lives in it, be it a man, a sheep, an ant or a river. A cinematographical gesture which, instead of making the expected inventory of the treasures ready to be swallowed up, seeks to reveal the mysterious and timeless nature of a site unique in the world.

CONTACT

Billur Arikán
Fabula Films
+90 5303433781
billur.arikan@wearefabula.com
www.wearefabula.com

CÉLINE GUÉNOT



NICOLAS GRAUX

CENTURY OF SMOKE

BELGIUM, FRANCE | 2019 | 85' | LAO

WORLD PREMIERE

Laosan regarde fixement la végétation luxuriante qui cerne le village Akha – une ethnie originaire de Chine – où il vit avec sa famille au nord du Laos. Pense-t-il à cette légende centenaire qui déterminerait sa perte, celle de son peuple ? La fille d'un empereur, dit-on, resta vierge toute sa vie à cause de sa beauté, qui intimidait les hommes. Sur sa tombe, une fleur poussa entre ses deux seins, portant un fruit d'où suintait un nectar. En le fumant, on oublie tout de l'amour, car il guérit les peines et mène jusqu'au sommeil : l'opium, dont le gouvernement laotien veut interdire la culture, permet encore aux Akha de subsister, tout en les faisant sombrer dans l'addiction. Pendant un an, Nicolas Graux a filmé les proches de Laosan, scrutant sans juger la déréliction de ces hommes « maudits » par la princesse de l'histoire. Mais *Century Of Smoke* est avant tout une chronique sociale qui révèle la résistance des femmes, menant dans l'ombre un combat ordinaire pour la survie, avant que le monde auquel elles sont attachées, aux sens propre et figuré, ne disparaisse dans la fumée opiacée.

Laosan hat den Blick fest auf die prächtige Vegetation gerichtet, die das Akha-Dorf umgibt, in dem er mit seiner Familie im Norden von Laos lebt. Die Akha sind eine aus China stammende Ethnie. Denkt er womöglich an die hundertjährige Legende, die über seinen Verlust, den Verlust seines Volkes, bestimmte? Sie besagt, dass die Tochter des Kaisers ihr ganzes Leben lang Jungfrau blieb, weil ihre Schönheit Männer einschüchterte. Auf ihrem Grab soll eine Blume zwischen ihren Brüsten gewachsen sein, aus deren Frucht ein Nektar floss. Wer ihn rauchte, vergass angeblich allen Liebeskummer, denn er heilte jeden Schmerz und führte in den Schlaf. Noch sichert das Opium, dessen Anbau die laotische Regierung verbieten will, die Existenz der Akha, auch wenn es sie abhängig macht. Ein Jahr lang hat Nicolas Graux Laosans Verwandte gefilmt und das Schicksal dieser von der Prinzessin der Geschichte «verfluchten» Menschen ohne Urteil untersucht. *Century Of Smoke* ist jedoch in erster Linie eine soziale Chronik, die den Widerstand der Frauen aufzeigt, die im Schatten einen alltäglichen Kampf ums Überleben führen, bevor die Welt, mit der sie im wörtlichen wie im bildlichen Sinne verbunden sind, im Rauch der Opiate untergeht.

Laosan stares at the lush vegetation that surrounds the village of the Akha – an ethnic group from China – where he lives with his family in the north of Laos. Is he thinking about the centennial legend that will determine his downfall and that of his people? It is said that an Emperor's daughter remained a virgin until the end of her life because her beauty intimidated men. On her grave, a flower grew between her breasts, bearing a fruit from which a nectar seeped. By smoking it, you forget everything about love, as it heals pain and even puts you to sleep: opium. The Laotian government wants to make it illegal to cultivate the plant that allows the Akha to subsist, whilst trapping them into addiction. Nicolas Graux spent a year filming those close to Laosan, scrutinising without judging the dereliction of these men who are "cursed" by the princess in the story. But *Century of Smoke* is above all a social chronicle that reveals the endurance of women, carrying out an ordinary fight to survive in the shadows, before the world to which they are attached – literally and figuratively – disappears in a cloud of opium smoke.

PHOTOGRAPHY

Thomas Schira

SOUND

Nicolas Graux

EDITING

Lenka Fillnerova

PRODUCTION

Julie Freres (Dérives)

FILMOGRAPHY

2019 Century of Smoke
2017 After Dawn (sf)
2013 The Flat Colony (sf)

CONTACT

Gaëlle Balthasart
Dérives
+32 43424939
info@derives.be

EMMANUEL CHICON

JANNIK SPLIDSBOEL

DREAMS FROM THE OUTBACK

DRØMME FRA ØDEMARKEN

DENMARK | 2019 | 79' | ENGLISH

WORLD PREMIERE

PHOTOGRAPHY

Henrik Bohn Ipsen

SOUND

Morten Krog Helgesen

EDITING

Mikael Kloster Ebbesen

PRODUCTION

Søren Steen Jespersen (Larm Film)

FILMOGRAPHY

2019 Dreams from the Outback
2015 Misfits
2013 Days in Maremma
2011 How Are You
2008 Together (mlf)
2005 Homies (mlf)
1997 50 Minutes Rome (mlf)

CONTACT

Gitte Hansen
First Hand Films
+41 44 312 2060
gitte.hansen@firsthandfilms.com
www.firsthandfilms.com



L'Australie a reconnu les Aborigènes comme citoyens australiens à part entière en 1967. Jusqu'alors, ces derniers étaient assimilés à la faune de « l'Outback », l'arrière-pays aride, où leur population a survécu à une colonisation féroce. Jannik Splidsboel a posé sa caméra dans la région de Kimberley, où vivent encore les principales communautés, pour saisir les effets délétères d'un si long déni et dresser, à travers deux générations, un état des lieux sensible de l'agonie d'une culture opérée, entre autres, par l'alcool: antidote aux humiliations et à l'isolement ou simple moyen « d'oublier ce qu'on a fait la nuit précédente », comme le raconte Felicity, l'une des protagonistes du film. 'Pieta' meurtrie et combative, elle vit avec un homme blanc, avec qui elle a eu trois enfants. À rebours d'une vision irénique sur le folklore fossile des premiers habitants de l'île-continent, *Dreams From the Outback* trace avec empathie un chemin possible vers la résilience en filmant le quotidien d'une famille qui se rêve en matrice d'une altérité à conquérir.

Australien erkannte Aborigines als vollwertige Bürger in 1967. Aborigines standen bis dahin auf einer Stufe mit der Fauna des « Outbacks », des trockenen Hinterlandes, wo ihre Bevölkerung eine unerbittliche Kolonisation überlebt hatte. Splidsboel ging mit ihrer Kamera in die Region Kimberley, in der bis heute die grössten Gemeinschaften leben, um die vernichtende Wirkung einer so langen Verleugnung zu erfassen. Sie hat die zwei Generationen überspannende Bestandsaufnahme der Agonie einer Kultur erstellt, unter anderem vom Alkoholkonsum verursacht; Der Alkohol, ein Gegengift zu Erniedrigungen und Vereinsamung – oder schlicht ein Mittel, « um zu vergessen, was man in der Nacht zuvor getan hat », wie Felicity, eine der Figuren des Films, es sagt – zuzuschreiben ist. Felicity, die tief verletzte und streitbare 'Pieta', lebt heute mit einem weissen Mann zusammen, mit dem sie drei Kinder hat. Im Gegensatz zu einer irenischen Betrachtung der fossilen Folklore der ersten Bewohner des Inselkontinents zeigt *Dreams From the Outback* mit der filmischen Aufzeichnung des Alltags einer Familie, die eine Matrix für ein zu eroberndes Anderssein sein möchte, mitfühlend einen möglichen Weg der Resilienz auf.

Australia recognised Aborigines as full citizens in 1967. Until then, they were assimilated with the wildlife of the Outback, the arid back-country, where their population struggled to survive the ferocious colonisation. Jannik Splidsboel set down his camera in the Kimberley region, where the main communities still live, to capture the deleterious effects of such a long denial and establish, through two generations, a sensitive picture of the agony of a culture transformed, among other things, by alcohol: an antidote to humiliations and isolation or a simple means to "forget what we did last night", as recounted by Felicity, one of the protagonists of the film. Distressed and militant 'pieta', she lives with a white man, with whom she had three children. Reversing an irenic vision of the fossilised folklore of the island-continent's first inhabitants, *Dreams From the Outback* empathetically draws out a possible path towards resilience by filming the day-to-day of a family who dreams of being a model to overcome a sense of otherness.

EMMANUEL CHICON



THOMAS HEISE

HEIMAT IS A SPACE IN TIME

HEIMAT IST EIN RAUM AUS ZEIT

GERMANY, AUSTRIA | 2019 | 218' | GERMAN, KOREAN

INTERNATIONAL PREMIERE

Thomas Heise a longtemps travaillé sur ce film, où il évoque son histoire familiale au travers les bouleversements de l'Allemagne du XXe siècle. Le film sillonne le paysage allemand pour en restituer son essence intime. Dans le contexte d'un pays autrefois divisé, puis réuni, la narration de l'histoire de la famille du cinéaste s'apparente à une recherche de références géographiques et topographiques. Toute l'histoire de l'Allemagne est retracée à travers la perspective d'un pays, la RDA, qui n'existe plus. Un essai historique puissant et un tour de force cinématographique unique. Tourné dans un noir et blanc saisissant, le film est une sombre réflexion sur les notions de terre natale et d'identité, mais aussi une exploration méticuleuse de la souffrance, de la peine et de la façon dont le souvenir du passé est transmis aux générations suivantes. Le cadrage précis et la voix off puissante suggèrent une redéfinition de l'espace et de la mémoire. Autant critique et politique que personnel, *Heimat Is a Space in Time* est un formidable manifeste contre l'oubli et l'occultation.

Thomas Heise arbeitet schon seit Langem an diesem Film. Er verfolgt die Geschichte seiner Familie durch die Umbrüche der deutschen Geschichte im 20. Jahrhundert. Der Film erkundet die deutsche Landschaft und fängt ihre bloße Essenz ein. Vor dem Hintergrund eines einst geteilten und nun wiedervereinigten Landes entfaltet sich die Erzählung der Geschichte der Familie des Regisseurs gleich einer Suche nach geographischen und topographischen Bezugspunkten. Die deutsche Geschichte wird aus der Perspektive eines nicht mehr existierendes Landes – die DDR – nacherzählt. Ein kraftvoller historischer Essay und eine beispiellose filmische Leistung. Der Film ist eine schmerzhaft Neubetrachtung der Konzepte von Heimat und Identität, aber auch eine tiefe Befassung mit Trauer, Sorge und den Wegen, auf denen die Vergangenheit der Erinnerung an die neuen Generationen weitergegeben wird. Die präzisen Einstellungen und der kraftvolle Einsatz des Begleitkommentars suggerieren neue Bedeutungen von Raum und Erinnerung. Der ebenso kritische wie auch politische und persönliche Film ist eine eindringliche Mahnung vor Vergessen und Schönfärberei.

Thomas Heise has been working on this film for a very long time. He retraces the story of his family through the upheavals of 20th century German history. The film explores the German landscape, capturing its bare essence. Against this background of a country once divided and now reunified, the narrative of the story of the filmmaker's family unfolds as if searching for geographical and topographical references. The entire history of Germany is retold in the perspective of a country—the GDR—that no longer exists. A powerful historical essay and an unprecedented cinematic achievement. Shot in a stark black and white, the film is a somber rethinking of the concept of homeland and identity but also a deep exploration on grief, sorrow and the ways through which the past memory is transmitted to the new generations. The precise framing and the powerful use of the voice-over suggest new meanings of space and memory. As critical and political as it is personal, *Heimat Is a Space in Time* is a powerful statement against oblivion and whitewashing.

PHOTOGRAPHY

Stefan Neuberger

SOUND

Johannes Schmelzer-Ziringer

EDITING

Chris Wright

PRODUCTION

Heino Deckert (Ma.ja.de. Filmproduktion), Constantin Wulff (Navigator Film)

FILMOGRAPHY

2019 *Heimat Is a Space in Time*
 2014 *Städtebewohner*
 2012 *Consequence*
 2012 *Condition*
 2011 *Solar System*
 2009 *Material*
 2007 *Children. As Time Flies*
 2006 *Lucky (Niggers)*
 2005 *Mein Bruder. We'll Meet Again (mlf)*
 2004 *The Foreigner (mlf)*
 2002 *Fatherland*
 2000 *My Local*
 1999/2000 *Neustadt (Jammed – The State of Things)*
 1997 *Barluschke*
 1992 *Jammed – Let's Get Moving*
 1991 *Iron Age*
 1989 *Imbiss Spezial (sf)*
 1985 *People's Police*
 1984 *The House*
 1982 *Inventor (sf)*
 1980 *Why a Film About These People (sf)*

CONTACT

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

GIONA A. NAZZARO

GRETA STOCKLASSA

KIRUNA - A BRAND NEW WORLD

KIRUNA - PŘEKRÁSNÝ NOVÝ SVĚT

CZECH REPUBLIC | 2019 | 80' | SWEDISH, ARABIC, SÁMI

WORLD PREMIERE

SCREENPLAY

Greta Stocklassa

PHOTOGRAPHY

Stanislav Adam

SOUND

Pavel Jan

EDITING

Hana Dvořáčková

MUSIC

Pavel Jan

PRODUCTION

Veronika Kührová, Michal Kráčmer
(Analog Vision)

FILMOGRAPHY

2019 Kiruna - A Brand New World
2015 The Still Life of Vera (sf)
2015 Medium Grey (sf)
2014 Mum and Emma.
Emma and Mum (sf)
2014 The Sky in a Net (sf)
2014 Hospital - Chapter I (sf)

CONTACT

Michal Kráčmer
Analog Vision
+420 602838388
michal@analog.vision
www.analog.vision



Au-delà du cercle Arctique, la ville de Kiruna, en Suède, va devoir déménager: la mine de fer sur laquelle elle a été construite menace en effet de l'engloutir. Pour continuer l'activité, on a décidé de déplacer la ville de trois kilomètres. De cet étonnant point de départ, Greta Stocklassa tire un film subtil construit autour de trois protagonistes qui doivent, eux aussi, reconstruire leur identité: une lycéenne redécouvre ses origines sami, un jeune réfugié yéménite espère obtenir l'asile, tandis qu'un professeur nostalgique peine à accepter la destruction prochaine de sa ville. Dans le grand hall de la mairie, une fissure rappelle que ses jours sont comptés. Des motifs apparaissent ainsi peu à peu qui dessinent l'inéluctable destin du lieu, au son de l'orgue de l'église - l'un des seuls bâtiments qui sera réellement déplacé et non pas détruit. Comme la mine, géant souterrain caché sous les pieds des habitants, le film creuse patiemment, avec précision et détermination, sapant discrètement la belle organisation des autorités et le lisse consensus populaire tout entier tendu vers le rêve d'une ville plus belle et plus moderne.

Die jenseits des Polarkreises liegende schwedische Stadt Kiruna muss umziehen: Das unter ihr liegende Erzkbergwerk droht, sie zu verschlingen. Um den Betrieb nicht abstellen zu müssen, wurde beschlossen, die Stadt um drei Kilometer zu verlegen. Dieses erstaunliche Ereignis nimmt Greta Stocklassa als Ausgangspunkt für einen subtilen Film über drei Protagonisten, die ihre Identität ebenfalls neu aufbauen müssen: Eine Gymnasiastin wird sich ihrer samischen Herkunft wieder bewusst, ein junger jemenitischer Flüchtling hofft, Asyl zu erhalten, und ein nostalgischer Lehrer hadert mit der bevorstehenden Zerstörung seiner Stadt. Ein tiefer Riss im Eingangsbereich des Rathauses erinnert daran, dass die Tage gezählt sind. Zum Klang der Kirchenorgel bilden sich allmählich Muster heraus, die das unvermeidliche Schicksal des Ortes andeuten - eines der wenigen Gebäude, das tatsächlich versetzt und nicht zerstört werden soll. Gleich dem riesenhaften, im Untergrund unter den Füßen der Bewohner verborgenen Bergwerk gräbt sich der Film geduldig, präzise und entschlossen durch die Materie und untergräbt diskret die schöne Organisation der Behörden und den als einvernehmlich dargestellten Traum von einer schöneren und moderneren Stadt.

Beyond the Arctic Circle, the town of Kiruna, in Sweden, must relocate: the iron mine over which it was built is threatening to swallow it up. To continue the mine's activity, it has been decided to move the town by three kilometres. From this astounding starting point, Greta Stocklassa creates a subtle film around three protagonists who must also re-build their identity: a high school girl rediscovers her Sami roots, a young Yemeni refugee hopes to obtain asylum, a nostalgic teacher struggles to accept the upcoming destruction of his town. A fissure in the town hall's main lobby is a reminder that its days are numbered. Patterns thus gradually appear, sketching out the unavoidable destiny of the site, sound-tracked by the church's organ—one of the only buildings that will actually be relocated and not destroyed. Like the mine, the underground giant hidden beneath the inhabitants' feet, the film digs patiently, with precision and determination, discreetly weakening the fine organisation of the authorities and the smooth public consensus that is entirely oriented towards the dream of a more beautiful and modern town.

CÉLINE GUÉNOT

EZEQUIEL YANCO

LA VIDA EN COMÚN

ARGENTINA, FRANCE | 2019 | 70' | SPANISH

WORLD PREMIERE

Presented in co-World Premiere with BAFICI,
Buenos Aires International Independent Film Festival

Un puma traque Pueblo Ranquel, communauté indigène installée dans le désert nord-argentin, dans un camp moderne bâti pour l'accueillir. Comme pour se défaire de leur jeunesse, de jeunes garçons se lancent dans la traque de l'animal, rite de passage traditionnel. Tandis qu'Ezequiel Yanco traduit en images et en poésie, entre réel et jeu, la transition vers l'âge adulte, un espace singulier s'esquisse; celui d'un lieu créé pour réunir artificiellement les autochtones de villages voisins, celui de l'histoire d'un pays qui comme une toile de fond charrie avec elle la conquête, l'expropriation ou le génocide de peuples établis sur les territoires courtisés. Laissant les adultes le plus souvent hors du cadre, le cinéaste entrelace la grande Histoire et les petites, pour tracer les contours d'identités complexes: des adolescents évoluant entre ancestral et futur, archaïsme et modernité. Dans un geste virtuose qui formellement s'affilie à la fiction, Yanco, qui est lui-même historien, livre un film sensuel et emplie de grâce.

Ein Puma schleicht um die indigene Gemeinschaft Pueblo Ranquel, die im Norden Argentiniens in einem für sie errichteten modernen Lager lebt. Als wollten sie ihre Jugend abstreifen, nehmen einige Jungen als traditionellen Initiationsritus die Jagd nach dem Tier auf. Mit Ezequiel Yancos Übertragung in Bilder und Poesie des halb spielerischen, halb ernsten Übergangs ins Erwachsenenalter zeichnet sich ein einzigartiger Raum ab: Der eines zur künstlichen Vereinigung der Autochtonen aus den umliegenden Dörfern geschaffenen Ortes, dessen Hintergrund die Geschichte eines Landes bildet, die stets auch mit der Eroberung, der Enteignung und dem Genozid der Völker verbunden sein wird, die auf dem begehrten Land leb(t)en. Der Filmemacher, der nur selten die Erwachsenen filmt, verbindet Historie und Geschichten zu den Konturen der komplexen Identitäten von Jugendlichen, die sich zwischen alten Sitten und Zukunft, Archaismus und Moderne entwickeln. In einer virtuoson Geste, die formal der Fiktion nahesteht, lässt Yanco – selbst Historiker – einen sinnlichen und anmutigen Film entstehen.

A puma is stalking Pueblo Ranquel, an indigenous community settled in the northern Argentinian desert, in a modern camp built to accommodate them. As if to break free of their youth, some young boys start stalking the animal, a traditional rite of passage. While Ezequiel Yanco translates the transition to adulthood into images and poetry, somewhere between reality and play, a singular space is sketched out: that of a place created to artificially bring together the autochthons of neighbouring villages, that of the history of a country that like a backdrop carts away with it the conquest, the expropriation or the genocide of peoples established on courted territories. Most often leaving adults out of the frame, the filmmaker interweaves History with small stories, to trace the contours of complex identities: adolescents evolving between the ancestral and the future, between archaism and modernity. In a virtuoso movement which formally reminds of fiction, Yanco, who is a historian himself, delivers a sensual film that is full of grace.

SCREENPLAY
Ezequiel Yanco

PHOTOGRAPHY
Joaquin Neira

SOUND
Mercedes Gaviria

EDITING
Ana Godoy

PRODUCTION
Ezequiel Yanco (Isoi Cine);
Pablo Chernov;
David Hurst (Dublin Films)
Ana Godoy, Juan Godoy

FILMOGRAPHY
2019 La vida en común
2014 La piel (sf)
2014 Transa (sf)
2012 Los días

CONTACT
Ezequiel Yanco
Isoi Cine
+54 91128689141
eyanco@gmail.com

EMILIE BUJÈS

YUKI KAWAMURA

NORIE

LUXEMBOURG, JAPAN | 2019 | 80' | JAPANESE

WORLD PREMIERE



SCREENPLAY

Yuki Kawamura

PHOTOGRAPHY

Yuki Kawamura

SOUND

Takayoshi Nishikawa

EDITING

Junko Watanabe, Yuki Kawamura

PRODUCTION

Gilles Chaniel (Les Films Fauves),
Yuki Kawamura

FILMOGRAPHY

2019 Norie
2016 A Friend from Siberia
2014 Ephemeris (sf)
2013 Mirror of the Bride
2012 Four Months After (sf)
2011 Chinese Vegetables (sf)
2009 Grandmother (mlf)
2008 Senko (mlf)

CONTACT

Gilles Chaniel
Les Films Fauves
+352 621715903
gilles.chaniel@gmail.com
www.lesfilmsfauves.com

Yuki perd sa mère après une longue maladie, alors que sa sœur et lui sont encore enfants. Pour ses proches, elle n'est désormais qu'une voix lointaine, un visage étranger sur des photos, un fantôme qui les visite pendant leurs rêves, un souvenir de plus en plus flou. Munemitsu, son père, a tout fait pour combler ce vide insondable, même l'oubli. Mais ceci n'aura servi à rien, car Norie est toujours là, comme une présence latente, tentaculaire, entrelaçant les liens invisibles de la famille. Mais qui était vraiment Norie ? Pour répondre à cette question, le réalisateur Yuki demande à son père de l'accompagner à la fête annuelle des morts, afin de retracer le portrait de cette femme qui a un jour été sa mère, ainsi que l'amour fou que son père lui porte. Au long de cette traversée épiphanique, Yuki et Munemitsu se découvrent. Ils ne sont plus uniquement père et fils, mais deux hommes face à la douleur de la perte. Le réalisateur construit, avec extrême délicatesse, un film sur la complexité des rapports de famille, sur la transmission, sur l'amour. Une traversée poétique à travers les esprits qui continuent à vivre dans la mémoire des autres.

Yuki verlor seine Mutter nach einer langen Krankheit, als er und seine Schwester noch Kinder waren. Für ihre Angehörigen ist sie nurmehr eine entfernte Stimme, ein fremdes Gesicht auf Fotos, ein Geist, der sie in ihren Träumen besucht, eine verblässende Erinnerung. Sein Vater Munemitsu versuchte alles, um diese tiefe Lücke zu füllen, sogar das Vergessen. Umsonst, denn Norie ist immer noch da, wie eine unterschwellige, tentakelartige Präsenz, die die unsichtbaren Bänder der Familie miteinander verschlingt. Aber wer war Norie wirklich? Um diese Frage zu beantworten, fordert der Regisseur Yuki seinen Vater auf, ihn zum jährlichen Fest der Toten zu begleiten, um das Porträt dieser Frau, die einst seine Mutter war, sowie die innige Liebe, die sein Vater für sie empfindet, aufzuzeichnen. Während dieser epiphanischen Reise entdecken sich Yuki und Munemitsu gegenseitig. Sie sind nicht mehr nur Vater und Sohn, sondern zwei Männer im Angesicht des Schmerzes des Verlustes. Mit äusserster Feinfühligkeit konstruiert der Regisseur einen Film über die Komplexität von Familienbeziehungen, über die Weitergabe und über die Liebe. Eine poetische Reise durch die Geister, die in der Erinnerung der anderen fortleben.

Yuki lost his mother after a long illness, when his sister and him were still children. For loved ones, she is now only a distant voice, a foreign face on photos, a ghost who visits them in their dreams, an increasingly blurred memory. Munemitsu, his father, has done all he could to fill this unfathomable emptiness, even forgetting. But to no avail, given that Norie is still there, like a latent and sprawling presence, entwining the invisible bonds of the family. But who really was Norie ? To answer this question, the director Yuki asks his father to accompany him to the annual festival of the dead, to retrace the portrait of this woman—who one day was his mother—as well as the mad love that his father carries for her. Throughout this epiphanic journey, Yuki and Munemitsu discover each other. They are no longer just father and son, but two men facing the pain of loss. The director builds, with extreme delicacy, a film on the complexity of family relationships, on transmission, on love. A poetic journey through the spirits that continue to live in the memory of others.

ELENA LÓPEZ RIERA



FRIEDERIKE GÜSSEFELD

OUT OF PLACE

GERMANY | 2019 | 86' | GERMAN, ROMANIAN

WORLD PREMIERE

Des rebelles sans cause dans un monde globalisé. Kevin, David et Dominik, trois adolescents jugés trop difficiles pour être « rééduqués » en Allemagne, sont envoyés en Roumanie par les autorités. Là-bas, ils vivent dans des familles roumaines et espèrent repartir chez eux le plus vite possible. Exilés de leurs vies précédentes et de leur pays, ils s'adaptent du mieux qu'ils peuvent à leur nouvel environnement. Des travailleurs sociaux qui ressemblent plus à des fans de heavy metal qu'à des agents de la fonction publique les surveillent de près, tandis qu'ils enchaînent les tâches quotidiennes selon une routine réglée comme du papier à musique. Lentement, entre ces jeunes hommes et les familles qui les hébergent, se tisse une nouvelle forme de compréhension, malgré les barrières linguistiques et culturelles. Un respect mutuel. Mais quand les adultes estimeront-ils qu'ils méritent de rentrer chez eux ? Friederike Güssefeld décrit de manière subtile les énormes défis que doivent relever ces adolescents qui grandissent dans un monde de plus en plus standardisé. Une ode aux 'outsiders' qui tentent de trouver leur place dans le monde.

Rebellen ohne Grund in einer globalisierten Welt. Kevin, David und Dominik, drei unruhige Teenager, die als zu schwierig galten, um zu Hause « umerzogen » zu werden, werden von den deutschen Behörden nach Rumänien geschickt. Dort leben sie bei lokalen Familien und hoffen, so schnell wie möglich nach Deutschland zurückzukehren. Herausgerissen aus ihrem früheren Leben und ihrem Land, versuchen die Jungs sich so gut wie möglich an ihre neue Umgebung anzupassen. Bei ihren täglichen, auf die Minute genau geregelten Aufgaben werden sie von Sozialarbeitern, die mehr Ähnlichkeit mit Heavy-Metal-Fans als mit Beamten haben, genau beobachtet. Langsam entsteht zwischen ihnen und den Familien, mit denen sie leben, über Sprachbarrieren und kulturelle Gewohnheiten hinweg, eine neue Art von Verständnis. Gegenseitiger Respekt, wechselseitiges Verstehen. Aber wann werden die Erwachsenen glauben, dass die Jungs es wert sind, nach Hause zurückgeschickt zu werden? Friederike Güssefeld zeichnet ein einfühlsames Porträt der grossen Herausforderungen, mit denen die Jungs in einer zunehmend kommodifizierten Welt konfrontiert sind. Ein Song für Aussenseiter, die versuchen, ihren Platz in der Welt zu finden.

Rebels without a cause in a globalized world. Kevin, David and Dominik, three troubled teenagers who were deemed too difficult to be "re-educated" at home, are shipped off to Romania by the German authorities. There, they live with local families while hoping to go back to Germany as soon as possible. Exiled from their previous lives and country, they try to adapt as well as possible to their new environment. Going through the daily chores of a routine that is precise as a clockwork, the young men are closely watched by social workers that look a lot more like heavy metal fans than public officials. Slowly, between the teenagers and the families they live with, a new kind of understanding starts to thread its way, bypassing linguistic barriers and cultural habits. A mutual understanding and respect. But when will the grownups believe that the teenagers are worthy to return home? Friederike Güssefeld creates an insightful portrait of the severe challenges children are faced with while growing up in a world that is more and more commodified. A song for outsiders who try to find their place in the world.

PHOTOGRAPHY

Julian Krubasik, Adrian Campean

SOUND

Maximilian Liebich, Lenja Gathmann

EDITING

Miriam Märk, Sven Heußner

MUSIC

Maximilian Liebich

PRODUCTION

Thomas Herberth, Florian Brüning
(Horse&Fruits Filmproduktion)

FILMOGRAPHY

2019 Out of Place
2016 Wildnis zum Kaffee (mlf)
2016 Kai (sf)
2015 Wenn man sie bedauert
können sie schlecht sterben
2013 Mutter, Seelen, Allein (sf)
2009 Von Haus zu Haus (sf)

CONTACT

Thomas Herberth
Horse&Fruits Filmproduktion
+43 6607062055
thomas@horseandfruits.com
www.horseandfruits.com

GIONA A. NAZZARO

IVETE LUCAS, PATRICK BRESNAN

PAHOKEE

UNITED STATES | 2019 | 112' | ENGLISH

INTERNATIONAL PREMIERE



PHOTOGRAPHY

Patrick Bresnan

EDITING

Ivete Lucas

PRODUCTION

Maida Lynn (Genuine Article Pictures)

FILMOGRAPHY

PATRICK BRESNAN & IVETE LUCAS

2019 *Pahokee*
2018 *Skip Day* (sf)
2017 *Roadside Attraction* (sf)
2017 *The Rabbit Hunt* (sf)
2016 *The Send-Off* (sf)
2012 *Ex-Votos* (sf)
2011 *The Curse and the Jubilee* (sf)
2009 *Mexican Fried Chicken* (sf)
2008 *Please Come Visit Ivanhoe* (sf)

Ivete Lucas et Patrick Bresnan brossent un portrait détaillé et étonnement nuancé de Pahokee, bourgade rurale des Everglades, en Floride. Très soudés, ses habitants se battent pour faire face à des situations financières fragiles et un avenir incertain. À travers une approche observationnelle précise, le film capture la vie quotidienne de cette ville restituant une palette riche de nuances. Des événements sportifs aux concours de beauté organisés à l'école, les cinéastes explorent les rituels sociaux et collectifs, et la façon dont les notions de genre et d'identité sont mises en scène, alors que de nouveaux récits se créent. Allant bien au-delà de l'enseignement de Wiseman, que Lucas et Bresnan ont parfaitement intégré, le film semble baigner dans l'atmosphère singulière d'une chanson de Gil Scott Heron, avec des relents persistants d'un blues rural teinté d'échos urbains. Un travail complexe aux facettes multiples qui rappelle à la fois le réalisme social cru du nouveau cinéma américain et le style néoréaliste. *Pahokee* est le portrait puissant d'une Amérique oubliée, absente du discours politique actuel.

Ivete Lucas und Patrick Bresnan erstellen ein detailliertes und unglaublich nuancenreiches Porträt von Pahokee, einer kleinen ländlichen Stadt in den Everglades in Florida. Eine Gemeinschaft, die eng miteinander verbunden ist und gegen finanziellen Unsicherheiten und einer trostlosen Zukunft zu kämpfen hat. Durch einen präzisen Beobachtungsansatz gelingt es dem Film, den Alltag der Stadt mit einer grossen Fülle von hintergründigen Details festzuhalten. Von Sportveranstaltungen bis hin zu Schönheitswettbewerben in einer Schule beobachten die Regisseure wie, durch soziale und kollektive Rituale, die Vorstellungen von Geschlecht und Identität öffentlich dargestellt werden und neue Geschichten entstehen lassen. Der Film geht über die entscheidende Wiseman-Lektion hinaus, die Lucas und Bresnan komplett verinnerlicht haben, und strahlt die unverwechselbare Atmosphäre eines Songs von Gil Scott Heron aus, geprägt von ländlichem Blues und seinem urbanen Widerhall. Ein komplexes und vielschichtiges Werk, das den mutigen sozialen Realismus des neuen amerikanischen Kinos und einen Hauch Neorealismus in sich trägt. *Pahokee* ist das eindrucksvolle Porträt eines vergessenen Amerika, das im aktuellen politischen Diskurs keine Erwähnung findet.

Ivete Lucas and Patrick Bresnan create a detailed and incredibly nuanced portrait of Pahokee, a small rural town located in the Florida Everglades. A community tightly knit together that struggles with financial insecurities and a bleak future. Through an extremely precise observational approach, the film manages to capture the daily life of the town with a great wealth of nuanced details. From sports events to school beauty contests, the filmmakers observe how, through social and collective rituals, the ideas of gender and identity are publicly displayed while creating new narratives. Moving past the crucial Wiseman lesson, which Lucas and Bresnan have fully absorbed, the film possesses the distinct feel of a Gil Scott Heron song, with its deep streak of rural blues tinged with urban echoes. A complex and multi-layered work that recalls also both the gritty social realism of the new American cinema as well as the neorealist touch. *Pahokee* is a powerful portrait of a forgotten America absent from the current political discourse.

CONTACT

Laurence Reymond
Providences
+33 651676807
laurence.reymond@gmail.com
www.providences.fr



CHRISTIAN LABHART

PASSION - BETWEEN REVOLT AND RESIGNATION

PASSION - ZWISCHEN REVOLTE UND RESIGNATION

SWITZERLAND | 2019 | 80' | GERMAN

WORLD PREMIERE

Il y a presque 50 ans, des femmes et des hommes du monde entier rêvaient de changer le monde. Que reste-t-il des espoirs de celles et ceux qui ont alors envahi les rues? Peu de choses, malheureusement. Le cinéaste revient sur des épisodes de sa propre vie pour comprendre comment ces gens se sont adaptés – s'ils y sont parvenus – aux évolutions mondiales qui annoncent toutes une catastrophe majeure à venir. Sur cinq continents et à travers les textes d'auteurs tels que Franz Kafka, Bertolt Brecht, Slavoj Žižek et Ulrike Meinhof, le film tente de savoir si une sortie de la jungle capitaliste qui a avalé notre univers est possible. Réchauffement climatique, guerre, surconsommation, crises migratoires, inégalités. Porté par la Passion selon saint Matthieu de Bach, *Passion – Between Revolt and Resignation* déploie une argumentation puissante sur les peurs qui hantent le monde, alors que de nouveaux conflits éclatent presque tous les jours. Christian Labhart crée un essai documentaire hybride qui pose un regard sans détour sur les questions auxquelles il faudra répondre rapidement si l'on espère encore sauver ce qui reste du monde.

Vor fast 50 Jahren träumten Frauen, Männer und Jugendliche auf der ganzen Welt davon, die Welt zu verändern. Was bleibt heute von den Erwartungen und Hoffnungen der Menschen, die dafür auf die Strasse gingen? Leider nicht viel. Der Regisseur untersucht Abschnitte seines eigenen Lebens und versucht zu verstehen, wie sie – wenn überhaupt – zu den grossen Veränderungen der Welt passen, die alle auf eine grosse bevorstehende Katastrophe hindeuten. Über fünf Kontinente hinweg und anhand der Texte von Autoren wie Franz Kafka, Bertolt Brecht, Slavoj Žižek und Ulrike Meinhof versucht der Film zu ergründen, ob es einen Weg aus dem kapitalistischen Dschungel gibt, der unsere Welt verschlungen hat. Klimawandel, Krieg, Überkonsum, Flüchtlingskrise, Ungleichheit. Unterstrichen von der Matthäuspassion von J.S. Bach nimmt der Film die Form eines kraftgeladenen Essays über die Ängste an, die die Welt heimsuchen, während fast täglich neue Konflikte entstehen. Christian Labhart schafft einen Doku-Essay, der sich ohne Berührungängste Fragen stellt, die bald beantwortet werden müssen, wenn wir weiter hoffen wollen, dass gerettet werden kann, was von der Welt noch übrig ist.

Almost 50 years ago, women and men all over the world dreamed of changing the world. What is left today of the expectations and the hopes of the people that flooded the streets? Not much, unfortunately. The filmmaker examines episodes from his own life, trying to understand how they fit—if they do at all—with the major changes of the world that hint all at a catastrophe in the waiting. Across five continents and through the texts of authors such as Franz Kafka, Bertolt Brecht, Slavoj Žižek and Ulrike Meinhof, the film tries to find out if there is a way out of the capitalist jungle that has swallowed up our world. Global warming, war, overconsumption, refugee crises, inequality. Underscored by the St. Matthew Passion by J.S. Bach, *Passion – Between Revolt and Resignation* offers itself as powerful essay on the fears that are haunting the world while new conflicts explode almost daily. Christian Labhart creates a hybrid documentary essay that fearlessly faces questions which need to be answered soon if we still hope to save what is left of the world.

PHOTOGRAPHY

Pio Corradi, Simon Guy Fässler

EDITING

Annette Brütchen

PRODUCTION

Christian Labhart (Kosmos Film GmbH) ; SRG SSR ; Urs Augstburger (SRF)

FILMOGRAPHY

2019 *Passion – Between Revolt and Resignation*
 2015 Giovanni Segantini – *Magie des Lichts*
 2013 *What Moves You*
 2012 *Appassionata*
 2011 *Education Is not for Sale (mlf)*
 2009 *Between Heaven and Earth – Anthroposophy Today*
 2006 *Zum Abschied Mozart*
 2001 *Kinder in Kosova (sf)*

CONTACT

Holger Recktenwald
 Mindjazz Pictures
 +49 17683298501
 info@mindjazzpictures.de
 www.mindjazz-pictures.de

GIONA A. NAZZARO

NONTAWAT NUMBENCHAPOL

SOIL WITHOUT LAND

THAILAND | 2019 | 79' | THAI, SHAN

WORLD PREMIERE



PHOTOGRAPHY

Nontawat Numbenchapol

EDITING

Aekaphong Saransate,
Nontawat Numbenchapol

MUSIC

Katenan Juntimathorn

PRODUCTION

Komtouch Napattaloong (Mobile Lab Project)

FILMOGRAPHY

2019 Soil Without Land
2016 #Bkky
2013 Boundary
2013 By the River

CONTACT

Komtouch Napattaloong
Mobile Lab Project
+66 933901993
dew@mobilelabproject.com
www.mobilelabproject.com

Un plan au drone survole une route de crête qui serpente sur un territoire ambigu, la douceur verte des courbes bruissant des échos étouffés d'un conflit. En voix-off, Jai Sang Lod raconte : arrivé en 2001 à la frontière thaïlandaise dans un camp de déplacés avec sa famille pour fuir les combats opposant l'armée birmane à la minorité Shan, il doit rejoindre la Shan State Army pour effectuer son service militaire obligatoire. Nontawat Numbenchapol l'a filmé à ce moment crucial de son existence, quand ce jeune homme paisible doit se résoudre, peu après le décès de sa mère, à laisser ses jeunes frères et sœurs pour apprendre le métier des armes. *Soil Without Land* ne prend pas fait et cause pour les Shan, le cinéaste révélant la rudesse de la conscription, le sort réservé aux déserteurs, le dressage des corps, la dissolution des complexités individuelles. Jai Sang Lod semble lui-même flotter, saisi entre sommeil et éveil, dans un espace mental flou. Ses mots qui deviennent parfois discours de justification dessinent le portrait d'un être prisonnier d'une identité et d'une condition qu'il n'a pas choisies.

Eine Drohnenaufnahme von einer Strasse auf einem Bergkamm, die sich durch zweideutiges Gelände windet, das dumpf raschelnde Echo eines Konflikts in seinen sanften grünen Rundungen. Jai Sang Lod erzählt aus dem Off: Nachdem er 2001 mit seiner Familie auf der Flucht vor den Kämpfen zwischen den birmanischen Streitkräften und der Minderheit der Shan in einem Auffanglager an der thailändischen Grenze angekommen war, musste er bei der Shan State Army seinen Militärdienst leisten. Nontawat Numbenchapol filmte ihn in dem kritischen Augenblick, als der friedliebende junge Mann sich kurz nach dem Tod seiner Mutter dazu durchringen muss, seine jüngeren Geschwister sich selbst zu überlassen, um den Dienst an der Waffe zu erlernen. *Soil Without Land* setzt sich nicht für die Ursache der Shan ein. Vielmehr zeigt der Filmemacher die Unnachgiebigkeit der Einberufung, das den Deserteuren vorbehaltene Schicksal und die Auflösung der Komplexitäten des Einzelnen. Jai Sang Lod selbst scheint zu schweben, eingeschlossen in einem unscharfen mentalen Raum zwischen Schlafen und Wachen. Seine Worte, die bisweilen in eine Rechtfertigung übergehen, zeichnen das Bild eines Menschen, der in einer Identität und in Umständen gefangen ist, die er nicht gewählt hat.

A drone shot flies over a ridge road that snakes along an ambiguous territory, the green softness of the curves whispering the muffled echoes of conflict. In the voice-over, Jai Sang Lod recounts how in 2001 he arrived in a displacement camp at the Thai border with his family, fleeing the fighting between the Burmese army and the Shan minority, and had to join the Shan State Army to do his compulsory military service. Nontawat Numbenchapol filmed him in this crucial moment of his existence, as this peaceful young man must accept, shortly after the death of his mother, to leave his young brothers and sisters behind and learn the military profession. *Soil Without Land* does not defend the cause of the Shan; the filmmaker reveals the harshness of the conscription, the fate awaiting deserters, the training of the corps and the dissolution of individual complexities. Jai Sang Lod himself seems to float, caught between sleep and awakesness, in a blurred mental space. His words, which sometimes become a rhetoric of justification, draw the portrait of a being held prisoner by an identity and a condition that he has not chosen.

EMMANUEL CHICON

ALEXE POUKINE

THAT WHICH DOES NOT KILL

SANS FRAPPER

BELGIUM, FRANCE | 2019 | 83' | FRENCH

WORLD PREMIERE



Ada a dix-neuf ans. Elle accepte d'aller dîner chez un garçon qu'elle connaît. Tout va très vite, elle ne se défend pas. C'est en 2013, à la fin d'une projection de son premier film qu'Alexe Poukine la rencontre: une femme de son âge qui lui relate une histoire advenue neuf ans auparavant, dont elle ne sait que faire. Habitée désormais par ce récit et ses implications, la cinéaste se confronte à la dissemblance entre ses a priori sur le viol et le constat que nombre de ses proches ont subi une expérience similaire. Il s'agit dès lors de trouver une forme pouvant incarner et faire émerger la parole, ainsi que questionner et investiguer la nature humaine dans ses sombres recoins, de part et d'autre. Le récit d'Ada se mélange à ceux d'autres, tous différents et pourtant semblables. La même sale histoire, insensée et banale, vue sous différents angles. Entrelaçant les êtres et les mots, les expériences et la douleur, *Sans frapper* bouleverse par la sincérité qu'il parvient à manifester, avec grande force et sensibilité.

Ada ist 19. Sie willigt ein, bei einem ihr bekannten Jungen zu Abend zu essen. Alles geht sehr schnell, sie wehrt sich nicht. Alexe Poukine begegnete ihr 2013 nach der Vorführung ihres ersten Films: Eine Frau ihres Alters, die ihr von einem neun Jahre zuvor eingetretenen Ereignis erzählt, das sie ratlos macht. Die Filmemacherin, der diese Geschichte und ihre Auswirkungen nicht mehr aus dem Kopf gehen, stellt sich der Diskrepanz zwischen ihren Vorurteilen über Vergewaltigung und der Tatsache, dass viele ihrer Bekannten etwas Ähnliches erlebt haben. So begann die Suche nach einer Form, die geeignet war, das Wort zu verkörpern und hervorzuholen und zugleich auf beiden Seiten die dunklen Winkel des menschlichen Wesens zu hinterfragen und zu erforschen. Adas Geschichte verschmilzt mit der Geschichte anderer, alle unterschiedlich und doch ähnlich. Die selbe schmutzige, so sinnlose wie banale Geschichte, aus verschiedenen Blickwinkeln betrachtet. Menschen und Worte, Erfahrungen und Schmerz verflechtend, ist *That Which Does Not Kill* ein durch die ihn stark und feinfühlig durchdringende Ehrlichkeit bestürzender Film.

Ada is 19. She agrees to have dinner at the home of a boy she knows. It all happens very quickly, she does not defend herself. It is in 2013, after a screening of her first film, that Alexe Poukine meets her: a woman of her age who shares with her something that happened nine years before and that she does not know what to do with. Now inhabited by this account and its implications, the filmmaker confronts the discrepancy between her preconceptions about rape and the acknowledged fact that many of her close friends have endured a similar experience. It is then a matter of finding a form able to embody and draw out words, as well as to question and investigate human nature in its dark corners, on all sides. Ada's account is mixed with those of others, all different yet similar. The same nasty story, senseless and commonplace, seen from different angles. Intertwining people and words, experiences and pain, *That Which Does Not Kill* is overwhelming due to the sincerity it successfully expresses, with great power and sensitivity.

SCREENPLAY

Ada Leiris

PHOTOGRAPHY

Elin Kirschfink

SOUND

Bruno Schweisguth, Marie Paulus

EDITING

Agnès Bruckert

PRODUCTION

Cyril Bibas (Centre Vidéo de Bruxelles - CVB); Cécile Lestrade, Elise Hug (Alter Ego Production)

FILMOGRAPHY

2019 *That Which Does Not Kill*
2013 *Dormir, dormir dans les pierres*
2008 *Petites morts* (sf)

CONTACT

Philippe Cotte
Centre Vidéo de Bruxelles
+32 22211067
philippe.cotte@cvb.be
www.cvb.be

EMILIE BUJÈS

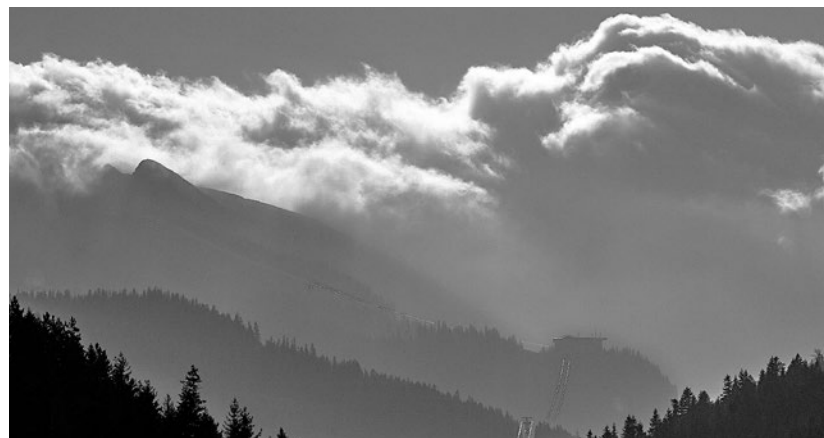
MICHAŁ BIELAWSKI

THE WIND. A DOCUMENTARY THRILLER

WIATR. THRILLER DOKUMENTALNY

POLAND, SLOVAKIA | 2019 | 74' | POLISH

WORLD PREMIERE



SCREENPLAY

Michał Bielawski

PHOTOGRAPHY

Bartek Solik

SOUND

Martin Merc

EDITING

Hubert Pusek

MUSIC

Lukas Kobela

PRODUCTION

Maciej Kubicki, Anna Kępińska
(Telemark)

FILMOGRAPHY

2019 The Wind. A Documentary Thriller
2014 1989 (mlf)
2014 The Team
2013 Mundial. The Highest Stakes

Dans la région de Podhale en Pologne, le vent Halny souffle plusieurs fois par année au printemps ou en automne, par cycles. Il est imprévisible, et l'on ne sait ainsi jamais si – et à quel moment – il se métamorphosera en tempête destructive, transformant les chaînes de montagnes pittoresques en décor asservi à la performance sauvage de la nature. Venant des plus hautes montagnes des Carpates, il semble par ailleurs déclencher, au-delà de l'appréhension qu'il suscite chez la population, des crises cardiaques, actes de folie et de violence, ou autres effets étranges sur les femmes ou les hommes les plus sensibles à son apparition. Construit comme un film à suspense, *The Wind. A Documentary Thriller* élabore ainsi un récit symphonique impressionnant, examinant la nature et les habitants pour rendre compte d'un phénomène mystérieux. Véritable tour de force cinématographique, il parvient, notamment grâce à son montage rigoureux, à figurer la tension d'un lieu en adoptant la forme d'un étonnant thriller documentaire.

Durch die polnische Region Podhale weht jedes Jahr im Frühjahr oder im Herbst mehrmals zyklisch der Halny-Wind. Er ist unberechenbar und man weiss nie, ob und wann er zu einem zerstörerischen Sturm wird, der die male-rischen Bergketten zum Schauplatz wilder Naturgewalten macht. Aus den höchsten Bergen der Karpaten kom-mend, scheint sein Nahen nicht nur Furcht einzuflößen, sondern auch Herz-infarkte, Wahnsinns- und Gewalttaten und andere eigentümliche Verhaltens-weisen bei Frauen und Männern auszu-lösen, die für seinen Einfluss besonders empfänglich sind. *The Wind. A Docu-mentary Thriller* ähnelt in seinem Aufbau einem Thriller und lässt sich eine bee-in-druckende symphonische Erzählung entwickeln, die über die Untersuchung der Natur und der Bewohner von einem mysteriösen Phänomen berichtet. Dem kinematografischen Kraftakt gelingt es insbesondere dank des klar struk-turierten Schnitts, die Spannung eines Ortes zu veranschaulichen, indem die Form eines erstaunlichen Doku-Thrillers gewählt wird.

In the Podhale region in Poland, the Halny wind blows several times a year in spring and in autumn, in cycles. It is unpredictable, so you never know if –and when–it will metamorphose into a destructive storm, transforming the picturesque mountain chains into a décor dominated by the savage perfor-mance of nature. Coming from the highest of the Carpathian Mountains, it moreover seems to trigger, in addi-tion to the dread it provokes among the population, heart attacks, acts of madness and violence, or other strange effects on the women or men most sensi-tive to its appearance. Built much like a thriller, the film develops an impres-sive symphonic account, examining nature and the inhabitants to chart a mysterious phenomenon. A genuine cinematographical tour de force, it is particularly successful—notably thanks to its rigorous editing—in capturing the tension of a place by adopting the form of an astonishing documentary thriller.

CONTACT

Maciej Kubicki
+48 508154480
Telemark
maciej.kubicki@telemark.com.pl
www.telemark.com.pl



ESTER SPARATORE

THOSE WHO REMAIN

CELLES QUI RESTENT

FRANCE, ITALY, BELGIUM | 2019 | 89' | ARABIC

WORLD PREMIERE

Om El Khir est une battante. Son mari a disparu. Un matin il est parti sur un bateau pour l'Europe et depuis elle n'a reçu aucune preuve de sa mort, ou de sa vie. Restée seule avec ses trois enfants, dans son appartement, vide et blanc, des environs de Tunis, elle se charge vaillamment du quotidien, à jamais changé par l'absence de son mari. Mais Om El Khir ne baisse pas les bras. Aux côtés de 503 autres femmes tunisiennes (principalement des mères de disparus), elle est à la recherche de la vérité, lutte pour que ces hommes ne tombent pas dans l'oubli et se mobilise pour que justice soit faite. Le récit de l'histoire d'Om El Khir par Ester Sparatore oscille entre sa vie privée et sa lutte au côté des autres femmes – deux aspects de sa vie devenus interdépendants. En restant toujours au plus près de cette figure dramatique, la cinéaste documente la naissance d'une nouvelle problématique et d'un nouvel espace politique de contestation. L'histoire de ces femmes tunisiennes, Antigone du temps présent, déplace notre regard et révèle que désormais les disparus sont bien les victimes de l'Europe devenue forteresse.

Om El Khir ist eine Kämpferin. Ihr Mann wird vermisst. Eines Morgens stieg er auf ein Boot nach Europa, und seitdem fehlt von ihm jede Spur. Mit ihren drei Kindern lebt sie nun allein in der leeren, weissen Wohnung in der Nähe von Tunis und kümmert sich tapfer um den Alltag, der sich durch die Abwesenheit ihres Mannes von Grund auf verändert hat. Aber Om El Khir gibt nicht auf. Seite an Seite mit 503 anderen tunesischen Frauen (hauptsächlich Mütter von Verschwundenen) sucht sie nach der Wahrheit. Sie kämpft, damit diese Männer nicht in Vergessenheit geraten, und mobilisiert sich für Gerechtigkeit. Ester Sparatore erzählt Om El Khirs Geschichte in einem Wechsel zwischen ihrem Privatleben und ihrem Kampf mit den anderen Frauen – zwei Aspekten ihres Lebens, die sich gegenseitig bedingen. Durch ihre kontinuierliche Nähe zu dieser dramatischen Figur dokumentiert die Regisseurin das Entstehen einer neuen Problematik und eines neuen politischen Raums des Aufbegehrens. Die Geschichte dieser tunesischen Frauen, jede eine Antigone der Gegenwart, bewirkt eine Verschiebung unseres Blicks und zeigt, dass die Verschwundenen heute tatsächlich Opfer des zu einer Festung gewordenen Europas sind.

Om El Khir is a real fighter. Her husband has disappeared. One morning, he left on a boat for Europe and she has since received no evidence on whether he is dead or alive. Along with her three children, in her empty and white apartment in the surroundings of Tunis, she bravely takes charge of a day-to-day life changed forever by the absence of her husband. But Om El Khir does not give up. Alongside 503 other Tunisian women (mainly the mothers of the disappeared), she is in search for the truth, fighting so that these men do not fall into oblivion and rallying for justice to be done. The account of Om El Khir's story by Ester Sparatore oscillates between her private life and her fight alongside the other women, two aspects of her life that have become interdependent. By constantly staying as close as possible to this dramatic figure, the filmmaker documents the birth of a new problematic and political space of protest. The story of these Tunisian women, present-day Antigone, shifts our perspective and reveals that the disappeared are now the victims of a Europe that has become a fortress.

PHOTOGRAPHY

Matteo Vieille Rivara,
Ester Sparatore, Amine Messadi,
Gianni Cigna

SOUND

Ester Sparatore

EDITING

Nadia Touijer

PRODUCTION

Laure Dahout (Tiresias Films),
Giovanni Pompili (Kino Produzioni),
High Sea Production,
Scope Pictures

FILMOGRAPHY

2019 Those Who Remain
2014 Mare Magnum
2011 Palazzo delle Aquile

CONTACT

Dounia Georgeon
+33 609674346
dounia.georgeon@gmail.com

MADLINE ROBERT

HILAL BAYDAROV

WHEN THE PERSIMMONS GREW

XURMALAR YETIŞƏN VAXT

AZERBAIJAN, AUSTRIA | 2019 | 118' | AZERBAIJANI

WORLD PREMIERE



SCREENPLAY

Hilal Baydarov

PHOTOGRAPHY

Hilal Baydarov

SOUND

Hilal Baydarov

EDITING

Hilal Baydarov

PRODUCTION

Hilal Baydarov (Ucqrq Film) ;
Georg Tiller, Maéva Ranaivojaona
(Subobscura Films)

FILMOGRAPHY

2019 *When the Persimmons Grew*
2018 *One Day in Selimpasha*
2018 *Birthday*
2018 *Hills Without Names*

Dans le village du réalisateur azerbaïdjanais Hilal Baydarov, le temps est encore régulé par la terre. Comme chaque été, son frère et lui rejoignent leur mère, restée seule dans la maison familiale. C'est la saison des kakis, et les habitants du village se réunissent autour de ce fruit, de sa récolte, de sa préparation, de son stockage. Un heureux moment de réunion pour la famille du réalisateur, qui évoque aussi la solitude à laquelle sa mère est confrontée à la fin de la saison. Fasciné par le mystère des gestes, Baydarov filme les corps de ses proches comme une sorte de chorégraphie sublime du quotidien. Il donne ainsi à voir l'intimité dans laquelle il se confronte au sentiment déchirant d'avoir abandonné sa maison, sa famille et la terre où il a grandi. *When the Persimmons Grew* se situe ainsi entre le récit poétique sur la vie au village et le portrait de cette femme résistante qui est sa mère. Un film qui échappe à toute catégorisation, qui ne joue que sur les règles de la beauté délicate de l'intimité. Baydarov livre ainsi sa version du retour aux racines, le temps suspendu d'un été au village.

Im Dorf des aserbajdschanischen Regisseurs Hilal Baydarov wird die Zeit immer noch vom Land reguliert. Wie jeden Sommer fährt er mit sein Bruder zur Mutter, die allein im Familienhaus zurückgeblieben ist. Es ist die Zeit der Kakis, und die Bewohner des Dorfes versammeln sich um diese Frucht, ihre Ernte, ihre Zubereitung und Lagerung. Ein glücklicher Moment des Zusammenseins für die Familie des Regisseurs, der auch an die Einsamkeit der Mutter am Ende der Saison erinnert. Fasziniert vom Geheimnis der Gesten filmt Baydarov die Körper seiner Angehörigen als eine Art erhabene Choreografie des Alltags. So zeigt er eine extreme Intimität und stellt sich dem herzerreissenden Gefühl, sein Zuhause, seine Familie und den Boden, auf dem er aufgewachsen ist, verlassen zu haben. *When the Persimmons Grew* siedelt sich zwischen der poetischen Darstellung des Dorflebens und dem Portrait der Mutter, dieser standhaften Frau, an. Ein Film, der sich nicht einordnen lässt, der nur auf die Regeln der Schönheit der Intimität setzt. Baydarov liefert hier seine Version der Rückkehr zu den Wurzeln, die stillstehende Zeit eines Sommers im Dorf.

In the village of the Azerbaijani filmmaker Hilal Baydarov, time is still regulated by the land. Like every summer, Baydarov and his brother join their mother who has remained alone in the family house. It is the persimmon season and the village's inhabitants come together around this fruit, its harvest, its preparation, its storage. A happy reunion for the filmmaker's family, which also evokes the solitude that his mother will face at the end of the season. Fascinated by the mystery of gestures, Baydarov films the bodies of his loved ones like a sort of sublime choreography of the day-to-day. He thus presents the intimacy in which he tackles the harrowing sentiment of having abandoned his house, his family and the land on which he grew up. *When the Persimmons Grew* is situated between a poetic account of village life and the portrait of this sturdy woman, his mother. A film that escapes any attempt at categorisation, which only plays with the rules of the beauty of intimacy. Baydarov thus delivers his version of a return to the roots, the frozen time of a summer in the village.

CONTACT

Georg Tiller
Subobscura Films
+43 6641568537
info@subobscurafilms.com
www.subobscurafilms.com

COMPÉTITION INTERNATIONALE BURNING LIGHTS

BURNING LIGHTS INTERNATIONAL
COMPETITION

UNE COMPÉTITION INTERNATIONALE DE
LONGS ET MOYENS MÉTRAGES DÉDIÉE
AUX NOUVEAUX VOCABULAIRES ET
ÉCRITURES, À LA RECHERCHE DE
NOUVEAUX FORMATS ET NARRATIONS.

EIN INTERNATIONALER WETTBEWERB VON LANG
UND MITTELANGEN FILMEN, DIE DEN NEUEN
WORTSCHÄTZEN UND AUSDRUCKSFORMEN,
DEM ERFORSCHEN UND ERZÄHLERISCHEN
EXPERIMENTIEREN GEWIDMET SIND.

AN INTERNATIONAL COMPETITION OF MEDIUM
LENGTH AND FEATURE FILMS, DEDICATED TO
NEW VOCABULARIES AND EXPRESSIONS,
IN SEARCH FOR NEW FORMATS
AND NARRATIVES.

JONAS SPRIESTERSBACH

ANIMALS

TIERE

GERMANY | 2019 | 73' | GERMAN

WORLD PREMIERE

SCREENPLAY

Jonas Spriestersbach

PHOTOGRAPHY

Jonas Spriestersbach

EDITING

Ulrike Tortora

PRODUCTION

Nicole Leykauf (Leykauf Film)

FILMOGRAPHY

2019 Animals

2016 Time to Die, Motherfuckers (sf)

Quel est notre rapport aux animaux et pourquoi tente-t-on de créer une telle proximité affective avec eux? Jonas Spriestersbach propose une série de vignettes qui révèlent des modèles d'interaction à la fois profondément dérangeants mais aussi terriblement drôles entre des humains et leurs amis à quatre pattes. Qu'est-ce que cela raconte sur nos propres comportements? Il s'agit sans doute d'un ultime délire autocratique au cours duquel nous tentons de faire en sorte que les animaux reflètent notre image. Une meilleure version de nous-mêmes. Mais que se passe-t-il lorsque les humains souhaitent devenir leurs animaux de compagnie? À travers plusieurs épisodes, le film passe en revue le lien entre animaux et humains. Avec un regard noir et dérangeant, mais aussi irrésistiblement amusant, il analyse de nombreuses questions propres au monde «développé». Les animaux sont un miroir, mais le miroir ne reflète rien, à part nos désirs... et nos désillusions. Certains animaux seront toujours plus égaux que d'autres. Une comédie très sombre qui se glisse sous la peau.



Welches Verhältnis haben wir zu unseren Haustieren und warum versuchen die Menschen, ihren Haustieren emotional so nah wie möglich zu kommen? Jonas Spriestersbach stellt eine Reihe von verstörenden Charakterskizzen vor, die einige zutiefst beunruhigende, aber auch grotesk lustige Verhaltensmuster zwischen Menschen und den Wunsch, sich in ihre pelzigen Freunde zu projizieren, sichtbar machen. Aber was sagt uns das über unser Verhalten? Vielleicht ist dies nur der ultimative ‚Power Trip‘, durch den wir versuchen, unsere Tiere zu unserem Spiegelbild umzugestalten. Eine bessere Version unseres Selbst. Aber was passiert, wenn Menschen versuchen, wie ihre Haustiere zu werden? In mehreren Episoden durchleuchtet der Film das gesamte Spektrum der Verbindungen zwischen Mensch und Tier. Und so erschauen wir auf eine dunkle und verstörende, aber auch unwiderstehlich amüsante Weise Einblicke in eine Reihe von Themen und Mustern, die letztlich vor allem in der «Ersten Welt» ihre Wurzeln haben. Die Tiere bieten uns einen Spiegel an, aber im Spiegel ist ausser unseren Wünschen und Wahnvorstellungen nichts zu sehen. Einige Tiere werden immer gleichberechtigter sein als andere. Eine extrem dunkle Komödie, die unter die Haut geht.

What is our relationship to our pets and why do people try to get as close as possible to them emotionally? Jonas Spriestersbach creates a series of unsettling vignettes that highlight some deeply disturbing but also outlandishly funny behavior patterns between humans and their desire to project themselves in their furry friends. But what does this tell us about our own behavior? Maybe this is just the ultimate power trip through which we try to reshape our domestic animals as our own reflection. A better version of ourselves. But what happens when humans try to become their pets? Through several episodes, the film scans the full scope uniting animals and humans. In a dark and disturbing but also irresistibly amusing way, we catch glimpses of what is ultimately a series of extremely “first-world” issues and patterns. The animals offer us a mirror, but the mirror does not reflect anything. Only our desires... and delusions. Some animals will always be more equals than others. An extremely dark comedy that gets under our skin.

CONTACT

Nicole Leykauf
Leykauf Film
+49 1792943714
nl@leykauf-film.de



RORY BARRIENTOS LAMAS

EL GURU

CHILE | 2019 | 70' | SPANISH

WORLD PREMIERE

Au sud du Chili, sur l'île de Chiloé, Carlos Ruiz travaille comme opérateur dans une conserverie industrielle. Il est l'un des rouages qui fait tourner la machine, à moins qu'il ne soit une machine lui-même quand il enchaîne les coups portés sur le punching-ball. Une machine à rêver de gloire. Car dans son autre vie, Carlos devient peu à peu le «Guru», qui s'entraîne sans relâche – pendant le peu de loisirs que lui laisse son métier – afin de sortir vainqueur d'un match. Le ring est l'occasion d'accéder au statut, unique, de héros, en mobilisant toute l'intelligence et la souplesse de son corps quand sa condition ouvrière le maintient dans la répétition et l'interchangeabilité. C'est ce que suggère le montage parallèle et les jeux sonores opérés par le cinéaste, qui propulsent le spectateur dans les deux réalités vécues conjointement par «El Guru» dans son for intérieur. Réminiscence documentaire assumée du fameux *Raging Bull*, le film de Rory Barrientos Lamas vibre au rythme de son personnage, enragé, infatigable, qui vient pulvériser un parcours tout tracé à la force de ses poings.

Im Süden Chiles, auf der Insel Chiloé, arbeitet Carlos Ruiz als Bedienungsperson in einer industriellen Konservenfabrik. Wenn er nicht selbst zur Maschine wird – eine Maschine, die von Ruhm träumt – und unablässig auf den Punchingball einschlägt, ist er eines der Räder, die die Maschine der Fabrik am Laufen halten. Denn in seinem anderen Leben wird Carlos langsam zu «Guru», der in der knappen Freizeit, die ihm sein Beruf lässt, unermüdlich trainiert, um als Sieger aus einem Kampf hervorzugehen. Der Ring ist die Gelegenheit, den einmaligen Status eines Helden zu erlangen, indem er die ganze Intelligenz und Flexibilität seines Körpers mobilisiert, während ihn seine Tätigkeit als Arbeiter in der Wiederholung und der Austauschbarkeit gefangen hält. Dies suggerieren die Parallelmontage und die akustischen Spiele des Filmemachers, die den Zuschauer in die zwei Realitäten eintauchen lassen, die «El Guru» in seinem Inneren erlebt. Der Film von Rory Barrientos Lamas ist eine dokumentarische Reminiszenz an den berühmten *Raging Bull* und vibriert im Rhythmus seines wütenden und unermüdlichen Hauptdarstellers, der mit der Kraft seiner Schläge einen vorgezeichneten Weg zu Staub macht.

In the south of Chile on the Chiloé Island, Carlos Ruiz works as an operator in an industrial cannery. He is one of the cogs that makes the machine turn, except when he is a machine himself, like when he delivers blows on the punching-ball. A machine that dreams of glory. Because in his other life, Carlos is little-by-little becoming the "Guru", who ceaselessly trains in what little leisure time he has so that he can win his match. The ring is an opportunity to attain a status, be unique, a hero, by applying all the intelligence and flexibility of his body, whilst his condition as a labourer maintains him in repetition and interchangeability. This is what is suggested by the parallel editing and sonic tricks operated by the filmmaker, which send the audience into the two realities lived together by "El Guru" on the inside. A documentary throwback to the famous *Raging Bull*, Rory Barrientos Lamas' film vibrates to the rhythm of his character, who is enraged, indefatigable and who comes to pulverise a path beaten out by the strength of his fists.

SCREENPLAY

Rory Barrientos Lamas

PHOTOGRAPHY

Rory Barrientos Lamas

SOUND

Lester Rojas

EDITING

Rory Barrientos Lamas

PRODUCTION

Gabriela Sandoval Cantero,
Carlos Núñez (Storyboard Media)

FILMOGRAPHY

2019 El Guru
2016 Wefvñ meu (sf)
2015 Na zdravi (sf)
2015 En busca de la civilización de los topos (sf)
2015 Somnia (sf)
2012 Momentos (sf)
2008 Zona seca (sf)
2007 Demenxia azul (sf)

CONTACT

Gabriela Sandoval
Storyboard Media
+56 226341018
gs@storyboardmedia.cl

EMMANUEL CHICON

NARGES KALHOR

IN THE NAME OF SCHEHERAZADE OR THE FIRST BEERGARDEN IN TEHRAN

BEH NAME SHAHRZAD LA AVALIN BAAGHE ABJO DAR TEHRAN

IRAN, GERMANY | 2019 | 75' | FARSI, GERMAN, ENGLISH

WORLD PREMIERE



SCREENPLAY

Aydin Alinejad, Narges Kalhor

PHOTOGRAPHY

Julia Swoboda

SOUND

Philip Hutter

EDITING

Frank Müller

MUSIC

Yorgia Karidi

PRODUCTION

Nicholas Coleman (Oasys Digital)

FILMOGRAPHY

2019 In the Name of Scheherazade or the First Beergarden in Tehran

2016 Gis (sf)

2015 Lavashak (sf)

2014 Kafan (sf)

2013 Shoot Me! (sf)

2011 München-Teheran (sf)

2008 Die Egge (sf)

Oubliez ce que vous croyez savoir sur la narration! Et préparez-vous à faire un voyage surréel. Narges Kalhor nous plonge dans l'apocalypse joyeuse et déconstruite d'un dédale d'histoires, en suivant quatre personnages qui ont fui en Allemagne pour échapper aux situations politiques désespérées ou dangereuses de leurs pays. Un adolescent syrien gay a peur que son visa soit refusé et de devoir rentrer chez lui. Une jeune fille iranienne rêve d'un Biergarten au cœur de Téhéran. Une autre se bat pour faire aboutir un projet de film, tandis que son professeur lui prodigue des conseils inutiles pour rendre son travail plus compréhensible. Et, alors que Shéhérazade conte ses histoires, le monde part doucement à la dérive. Un film qui offre de nouveaux échos à la sensation d'égarément opérée par le geste de traduction et de nouvelles perspectives sur la communication et le multiculturalisme. Un hymne au courage et à la créativité qui montre de nombreuses facettes de la réalité, jongle avec la fiction et se moque des règles du documentaire.

Vergessen Sie alles, was Sie über das Geschichtenerzählen zu wissen glauben! Und machen Sie sich bereit für eine surreale Reise. Narges Kalhor folgt vier Figuren, die nach Deutschland gezogen sind, um der düsteren und gefährlichen politischen Lage in ihren Heimatländern zu entkommen. Er nimmt uns mit auf einen Tauchgang in eine lustige und dekonstruierte fröhliche Apokalypse eines Geflechts von Geschichten. Ein schwuler syrischer Teenager befürchtet, dass sein Visum verweigert werden könnte und er zurück nach Hause muss. Ein iranisches Mädchen träumt von einem Biergarten im Herzen von Teheran. Eine andere kämpft mit ihrem Filmprojekt und ihre Lehrer, die nutzlose Ratschläge gibt, wie sie z. B. ihre Arbeit verständlicher machen könnte. Und während Sharzad Nacht für Nacht weiter ihre Geschichten spinnt, steht die Welt langsam auf dem Kopf. Ein Film, der dem Verlorengehen durch Übersetzung eine neue Bedeutung gibt und der Kommunikation und dem Multiculturalismus gleichzeitig neue Perspektiven eröffnet. Eine Hymne an die schiere Kraft und Freiheit der Kreativität. Ein Film, der viele Ebenen der Realität miteinander verbindet, mit Fiktion jongliert, sich über den Dokumentarfilm lustig macht und sich über seine Regeln hinwegsetzt.

Forget everything you think you know about storytelling! And get ready for a very surreal trip. Narges Kalhor plunges us in a funny and deconstructed joyful apocalypse of a web of stories while following four characters who moved to Germany in order to escape the dire and dangerous political situation of their countries. A Syrian gay teenager fears that his visa might be refused and that he might have to return home. An Iranian girl dreams of a Beergarden in the heart of Tehran. Another one struggles with her film project and her teacher that offers useless advice about the ways of making her work more understandable. And, while Scheherazade spins her stories night after night, the world turns gently upside down. A film that offers new meanings on getting lost in translation, while proposing also new perspectives on communication and multiculturalism. A hymn to the sheer force and freedom of creativity. A film that weaves together many layers of reality, juggling with fiction, mocking documentary and its rules.

CONTACT

Tina Janker
HFF Munich
+49 89689578510
t.janker@hff-muc.de
www.hff-muenchen.de



MARÍA ONIS

INSULA

INSULA

ARGENTINA | 2019 | 85' | SPANISH

WORLD PREMIERE

Une étudiante en anthropologie et son compagnon, en cursus de cinéma, veulent réaliser un documentaire sur une communauté de chasseurs-cueilleurs d'Argentine. Le décalage entre les jeunes urbains aisés et les sujets filmés apparaît dès le moment du tournage: preneur de son obsédé par la perte de son couteau suisse, séances de yoga incongrues au milieu d'un village misérable, explications fastidieuses générant perplexité et ironie tranquille de la part des Wichis dont il faut pourtant s'assurer la pleine collaboration pour ce projet censé rendre « plus visible » un mode de vie traditionnel menacé par des conflits fonciers... Pendant le dérushage du film, les désaccords de fond sur ce qu'il faut couper ou garder, au nom d'une recherche esthétique ou scientifique apparaissent, les discussions devant l'écran virant purement et simplement à la querelle de couple. Avec ce petit précis de décomposition du geste ethnographique, María Onis interroge avec humour l'impossibilité de filmer une autre réalité que la sienne sans qu'une irréductible part d'exotisme ne soit projetée dans la relation filmeur/filmés.

Eine Anthropologiestudentin und ihr Lebenspartner, ein Filmstudent, wollen einen Dokumentarfilm über eine Gemeinschaft von Jägern und Sammlern in Argentinien drehen. Die Kluft, die zwischen den wohlhabenden jungen Städtern und den gefilmten Personen liegt, wird ab Beginn der Dreharbeiten sichtbar: Ein vom Verlust seines Schweizer Taschenmessers besessener Tontechniker, unwahrscheinliche Yoga-Sitzungen inmitten eines ärmlichen Dorfes, pompöse Erklärungen, die bei den Wichi perplexes Staunen und Ironie auslösen, obgleich deren volle Mitarbeit für dieses Projekt, das eine von Landkonflikten bedrohte traditionelle Lebensweise «besser wahrnehmbar» machen soll, unerlässlich ist ... Während des Rohschnitts des Films treten grundsätzliche Konflikte über das im Namen der Ästhetik oder der Wissenschaft zu behaltende und zu verwerfende Material zu Tage und die Gespräche vor dem Bildschirm münden in einen Beziehungsstreit. Mit dieser kurzen Abhandlung über die Zerlegung der ethnografischen Arbeit geht María Onis humorvoll auf die Unmöglichkeit ein, eine andere als die eigene Realität zu filmen, ohne dass ein ausweichlicher Teil Exotik von der Beziehung Filmer/Gefilmte Besitz ergreift.

An anthropology student and her companion, a film student, want to direct a documentary about a community of hunter-gatherers in Argentina. The difference between the well-off young urbanites and the filmed subjects appears in the first shooting moments already: the sound recorder obsessed with the loss of his Swiss Army knife, incongruous yoga sessions in the middle of a miserable village, tedious explanations causing perplexity and quiet irony on the part of the Wichi, whose full collaboration is still required for this project that intends to 'increase the visibility' of a traditional way of life threatened by land disputes... During the grading of the film's rushes, fundamental disagreements about what should be cut or kept, in the name of aesthetics or scientific research, appear, with discussions before the screen turning purely and simply to the couple quarrelling. With this small summary of the breakdown of the ethnographical gesture, María Onis uses humour to consider the impossibility of filming a reality other than one's own without an irreducible part of exoticism being projected into the relationship between the filmer and the filmed.

SCREENPLAY

Laura Amdan, María Onis

PHOTOGRAPHY

Ariel Martínez Herrera, Alejandro Millán Pastori, María Onis

SOUND

ZUB Sonido, Guido Deniro

EDITING

Ariel Ledesma Becerra

PRODUCTION

Laura Amdan, María Onis

FILMOGRAPHY

2019 Insula
2015 Alert! (sf)
2010 Maíz que nada (sf)
2003 Sobremesa (sf)
2001 Galaxies (sf)

CONTACT

Laura Amdan
Verdecera
+54 91164389090
lauraamdan@gmail.com

EMMANUEL CHICON

SOPHIE BÉDARD MARCOTTE

L.A. TEA TIME

CANADA | 2019 | 85' | FRENCH, ENGLISH

WORLD PREMIERE

PHOTOGRAPHY

Isabelle Stachtchenko

SOUND

Juliette Guérin, Gaël Poisson-Lemay

EDITING

Joël Morin-Ben Abdallah

PRODUCTION

Caroline Galipeau (Maestro Films)

FILMOGRAPHY

2019 L.A. Tea Time
2017 Winter Claire

Fuyant l'hiver québécois et ses désenchantements tant professionnels que romantiques, la jeune réalisatrice Sophie Bédard Marcotte embarque avec sa directrice de la photographie pour un road-movie à travers les États-Unis qui doit les conduire jusqu'à Los Angeles à la rencontre de l'artiste et cinéaste Miranda July. Évidemment, rien ne se déroulera comme prévu. Revisitant sur un ton inimitable les affres de l'artiste en quête d'inspiration, *L.A. Tea Time* mêle rencontres improbables, séances de méditation, exploration des paysages américains et de l'imaginaire cinématographique qui va avec, le long d'une route de brique jaune. Comme ses deux protagonistes, voici un film qui déambule, et c'est précisément là sa force, car passer son temps à se chercher, c'est en réalité son objet. Ainsi, la destination affichée du voyage se révèle vite le prétexte à une aventure introspective et cinéphile, qui convoque Chantal Akerman, oracle du cinéma, pour une discussion inattendue en plein milieu du désert.



Auf der Flucht vor dem Winter in Quebec und ihrendensowohl im Berufs- als auch im Liebesleben erfahrenen Ernüchterungen bricht die junge Regisseurin Sophie Bédard Marcotte mit ihrer Kamerafrau auf zu einem Roadmovie durch die USA, der sie bis nach Los Angeles zur Begegnung mit der Künstlerin und Filmemache rin Miranda July führen soll. Natürlich läuft nichts wie geplant. *L.A. Tea Time* interpretiert in einem unnachahmlichen Ton die Qualen des Künstlers auf der Suche nach Inspiration neu: unwahrscheinliche Begegnungen, Meditationssitzungen, Erkundung der amerikanischen Landschaft und der damit verbundenen filmischen Vorstellungskraft, an einer gelben Backsteinstrasse entlang. Wie seine beiden Protagonistinnen streift der Film umher, und genau darin liegt seine Stärke, denn sein eigentliches Thema ist die Zeit auf der Suche nach sich selbst. So entpuppt sich das angegebene Reiseziel schnell als Vorwand für ein introspektives und kinobegeistertes Abenteuer, das Chantal Akerman, das Orakel des Kinos, zu einer unerwarteten Diskussion mitten in der Wüste auf den Plan ruft.

Fleeing the Quebec winter and her professional and romantic disappointments, the young filmmaker Sophie Bédard Marcotte embarks with her director of photography on a road-movie across the United States, which should lead them all the way to Los Angeles to meet the artist and filmmaker Miranda July. Obviously, nothing will happen as planned. Using an inimitable tone to revisit the torments of the artist in search of inspiration, *L.A. Tea Time* mixes unlikely encounters, meditation sessions, and an exploration of American landscapes and the accompanying cinematographical imagination, along the yellow brick road. Like its two protagonists, this is a film that wanders and it is exactly where it finds its strength as, in reality, it is about spending time to find oneself. The flaunted destination of the trip is quickly revealed as a pretext for an introspective and cinephile adventure, which summons Chantal Akerman, the oracle of film, to an unexpected discussion in the middle of the desert.

CONTACT

Caroline Galipeau
Maestro Films
+1 514 889 1103
caro.galipeau@gmail.com
www.maestrofilms.ca

CÉLINE GUÉNOT



LUCIEN MONOT

LE PAYS

SWITZERLAND, FRANCE | 2019 | 45' | FRENCH, SWISS GERMAN

WORLD PREMIERE

Chady et David travaillent sur les bateaux de transport du Lac Léman. Ils sont tous les deux étrangers en Suisse. Sur les eaux oscillantes du lac, les jeunes hommes, hantés par les souvenirs de leurs pays d'origine, partagent des confidences, des souvenirs et un même sentiment de déracinement. Une étrange intimité se crée entre les deux hommes. Ils osent alors entreprendre une déambulation erratique, à travers un espace et un temps qui n'existent peut-être que dans leurs rêves, mais qui ressemblent, par moments, à la Suisse. Qu'est-ce qu'un pays ? Peu importe si ce qu'on évoque est le pays de ses ancêtres ou celui où l'on a émigré : un pays est toujours une hallucination. Lucien Monot accompagne ses personnages le long de cette traversée, à la lisière entre le réel et le fantasmé, proposant un film poétique d'une extrême délicatesse sur le dépaysement. Une réflexion sur l'amitié, l'appartenance à la terre et la notion d'étranger, qui n'est pas forcément déterminée par le lieu de naissance, puisqu'une fois qu'on a quitté le pays, on est toujours étrangers, partout.

Chady und David arbeiten auf den Transportschiffen des Genfersees. Beide sind Ausländer in der Schweiz. Auf dem schwankenden Wasser des Sees tauschen die jungen Männer, verfolgt von den Gedanken an ihre Heimatländer, Vertraulichkeiten, Erinnerungen und das gleiche Gefühl der Entwurzelung. Zwischen den beiden Männern entsteht eine befremdliche Intimität, und so begeben sie sich auf eine erratische Irrfahrt durch einen Raum und eine Zeit, die vielleicht nur in ihren Träumen existieren, mitunter jedoch der Schweiz ähneln. Was ist ein Land? Es spielt keine Rolle, ob man von dem Land seiner Verfahren spricht oder von dem Land, in das man ausgewandert ist – ein Land ist immer eine Halluzination. Lucien Monot begleitet seine Figuren auf dieser Überfahrt im Grenzgebiet zwischen Realität und Fantasie und stellt einen äusserst feinfühligem, poetischen Film über Heimatlosigkeit vor. Eine Reflexion über Freundschaft, Zugehörigkeit zum Land und den Begriff der Fremde, die sich nicht unbedingt auf den Geburtsort bezieht, denn sobald man ein Land verlassen hat, ist man immer ein Fremder, überall.

Chady and David work on cargo ships on Lake Geneva. They are both foreigners in Switzerland. On the oscillating waters of the lake, the young men, who are haunted by the memories of their home countries, share secrets, memories and the same feeling of being uprooted. A strange intimacy forms between the two men. They then dare to undertake an erratic wandering, through a space and time that perhaps exist only in their dreams, but that resemble, at times, Switzerland. What is a country? It matters little if what we evoke is the country of our ancestors or that to which we have emigrated: a country is always a hallucination. Lucien Monot accompanies his characters throughout this crossing, on the edge of the real and the imaginary, offering an extremely delicate and poetic film on expatriation. A reflection on friendship, belonging and the notion of foreignness, which is not necessarily determined by our place of birth, since once we have left the country, we are always foreigners, everywhere.

PHOTOGRAPHY

Laura Morales

SOUND

Céline Carridroit, Antoine Chapel

EDITING

Raphaël Lefèvre

PRODUCTION

Consuelo Frauenfelder
(Garidi Films), Jérôme Blesson
(La Belle Affaire Productions)

FILMOGRAPHY

2019 Le Pays (mlf)
2017 Les Histoires vraies (sf)
2016 Genesis (sf)
2015 Olympic Island (sf)

CONTACT

Consuelo Frauenfelder
Garidi Films
+41 788352488
consuelofrauenfelder@yahoo.fr

ELENA LÓPEZ RIERA

NATHAN HOFSTETTER

LOULOU

SWITZERLAND | 2019 | 70' | FRENCH

WORLD PREMIERE



PHOTOGRAPHY

Nathan Hofstetter

SOUND

François Musy

EDITING

Kostas Makrinos

PRODUCTION

Elena Tatti, Elodie Brunner
(Box Productions)

FILMOGRAPHY

2019 Loulou
2015 A Killed in a Field (sf)
2013 Lui, Hitler et moi (sf)
2012 Radio-actif (sf)

CONTACT

Elena Tatti
Box Productions
+41 213126411
elena.tatti@boxproductions.ch
www.boxproductions.ch

« Les fous sont les explorateurs malchanceux de l'invisible ». Nathan Hofstetter, diagnostiqué schizophrène paranoïde, a entrepris de rendre visible, justement, en se filmant lui-même en « crise de parano », ses amis plus ou moins proches, rencontrés à l'hôpital, sa famille et sa compagne. Pour s'accrocher, au moins, à leur image – sa mère, disparue brutalement pendant le temps du tournage – ou à celle d'une fontaine couverte de végétation, qu'il trouve « bizarrement belle », peut-être comme nous, spectateurs, tout « loulous » que nous sommes, aussi. Se raconter, donc, à travers les autres, qui se disent à leur tour, sans filtre, puisque celui qui les regarde leur offre un espace de complicité partagée. La caméra ne campe pas, comme d'autres, à bonne distance du « normal » et du « pathologique ». Elle progresse librement, par paliers, moments d'intensité intérieure, en quête de la beauté des êtres et des choses, tandis que le montage compose un poème visuel où l'on passe des grands espaces à une alcôve faiblement éclairée en un raccord, où l'on tourne autour de la pendule d'une gare pour en faire jaillir un visage aimé.

«Verrückte Menschen sind die unglücklichen Erforscher des Unsichtbaren». Gerade aber das Sichtbarmachen unternimmt Nathan Hofstetter, der von paranoide Schizophrenie leidet. Indem er sich selbst bei einem «paranoiden Anfall», seine in der Klinik getroffenen mehr oder weniger engen Freunde, seine Familie und seine Lebenspartnerin filmt. Um sich zumindest an ihrem Bild – auch dem seiner Mutter, die während der Dreharbeiten unerwartet verstarb – oder dem eines überwucherten Springbrunnens, den er wie vielleicht auch wir allesamt «irren» Zuschauer, «seltsam schön» findet, festzuhalten. Sich über die anderen offenbaren, die sich auch ihrerseits ungefiltert preisgeben, weil ihr Betrachter ihnen einen gemeinsamen Raum der Vertrautheit anbietet. Anders als in anderen Filmen wahrt hier die Kamera keinen bestimmten Abstand zu «Normal» und «Pathologisch». Sie ist frei, bewegt sich durch Ebenen, Augenblicke der inneren Gefühlstiefe, sucht die Schönheit der Lebewesen und Dinge und überlässt dem Schnitt die Herausbildung eines visuellen Gedichts, das einen von grossen Weiten in einen schwach beleuchteten Alkoven führt und in dem man sich um eine Bahnhofsuhr dreht, aus der ein geliebtes Gesicht hervorscheint.

“Crazy people are the unlucky explorers of the invisible”. This is precisely what Nathan Hofstetter, diagnosed as paranoid schizophrenic, has undertaken to make visible. By filming himself during “paranoia attacks”, with his more or less close friends, encountered at the hospital, his family and his girlfriend. To cling to, at least, their image, that of his mother—who died abruptly during the shooting—or that of a fountain covered in vegetation, which he finds “bizarrely beautiful”, perhaps like us, spectators, “loulous” that we also are. Telling his story, therefore, through the others, who express themselves in turn, without filter, since he who watches offers them a space of shared complicity. The camera does not settle, like others, at a fair distance from the “normal” and “pathological”. It moves freely, in levels, moments of interior intensity, in search of the beauty of beings and things, while the editing composes a visual poem, where we pass from great spaces to a weakly lit alcove in one linking shot, where we turn around the clock of a station so that a beloved face springs out.

EMMANUEL CHICON



STÉPHANE RIETHAUSER

MADAME

SWITZERLAND | 2019 | 94' | FRENCH

WORLD PREMIERE

Madame, c'est Caroline, la grand-mère de Stéphane Riethauser. Une vieille dame dont on devine dès les premières images qu'elle cache, derrière sa coquette mise en pli et ses manières bourgeoises, une rare force de caractère. Leur relation est au cœur du film: un double autoportrait dans lequel la matriarche et son petit-fils cinéaste et gay se confient l'un à l'autre. Les archives familiales, d'une grande richesse, ne sont alors pas seulement la matière d'une (passionnante) saga familiale, mais surtout le moyen d'un dialogue réinventé du cinéaste avec lui-même, avec sa grand-mère, et avec la société bourgeoise dans laquelle il a grandi. C'est dans ces images et dans ces confrontations que le film trouve sa puissance subversive en déconstruisant un par un, avec une nécessaire sincérité, les clichés de genre qui enferment chacun dans un rôle. Des courts métrages en Super 8 tout à la gloire du machisme que tournait Stéphane enfant, à ce film-ci, il nous donne ainsi à voir l'itinéraire d'un homme qui a su, comme son aïeule avant lui, se libérer du carcan d'une société patriarcale.

Madame – das ist Caroline, die Grossmutter von Stéphane Riethauser. Eine alte Dame, die ab den ersten Aufnahmen ahnen lässt, dass sich hinter ihrer koketten Frisur und den bourgeois Manieren eine seltene Charakterstärke verbirgt. Im Mittelpunkt des Films steht ihre Beziehung: Ein doppeltes Selbstporträt, in dem die Matriarchin und ihr Enkel sich einander anvertrauen. Das üppige Familienarchiv stellt nicht nur das Material einer (faszinierenden) Familiensaga, sondern bildet vor allem das Mittel für eine neue Form des Dialogs zwischen dem Filmemacher und sich selbst, mit seiner Grossmutter und mit der bürgerlichen Gesellschaft, in der er aufgewachsen ist. Aus diesen Bildern und Konfrontationen schöpft der Film seine subversive Kraft, indem er die Geschlechterklischees, die jeden in einer Rolle gefangen halten, mit einer notwendigen Aufrichtigkeit dekonstruiert. Angefangen bei den von Stéphane als Kind gedrehten Super-8-Kurzfilmen, deren zentrales Thema die Huldigung des Männlichkeitswahn war, bis hin zu diesem Film bietet er uns die Möglichkeit, den Werdegang eines Mannes zu verfolgen, der es wie einst auch seine Ahnin verstand, sich aus den Fesseln einer patriarchalischen Gesellschaft zu befreien.

Madame is Caroline, the grandmother of Stéphane Riethauser. An old lady who, from the very first images, we sense hides a rare strength of character behind her stylish hairstyle and bourgeois ways. Their relationship is at the heart of the film: a double self-portrait in which the matriarch and her grandson, a gay filmmaker, confide in each other. The incredibly rich family archives are thus not only the material for a (fascinating) family saga, but above all the means for the filmmaker's reinvented dialogue with himself, with his grandmother and with the bourgeois society in which he grew up. It is in these images and in these confrontations that the film finds its subversive power by deconstructing one by one, with the required sincerity, the gender clichés that confine everyone to a role. From the short films in Super 8 wholly dedicated to machismo that Stéphane used to shoot as a child, to this film, we thus see the itinerary of a man who has been able, like his ancestor before him, to break free of the shackles of a patriarchal society.

SCREENPLAY

Stéphane Riethauser

PHOTOGRAPHY

Stéphane Riethauser

SOUND

Martin Stricker

EDITING

Natali Barrey

MUSIC

David Perrenoud

PRODUCTION

Stéphane Riethauser
(Lambda Prod) ; Steven Artels (RTS)

FILMOGRAPHY

2019 Madame
2017 The Giants in Geneva,
Time for a Dream (mlf)
2016 Garten der Sterne
2012 Prora (sf)
2007 Frozen in Time

CONTACT

Stéphane Riethauser
Lambda Prod
+49 1723922679
stephane@lambda-prod.ch
www.lambda-prod.ch

CÉLINE GUÉNOT

BO WANG, PAN LU

MANY UNDULATING THINGS

UNITED STATES, SOUTH KOREA, HONG KONG | 2019 | 125'
ENGLISH, CANTONESE, MANDARIN

WORLD PREMIERE



SCREENPLAY

Bo Wang, Pan Lu

PHOTOGRAPHY

Bo Wang

SOUND

Edwin Lo

EDITING

Bo Wang, Maarten Ernest

PRODUCTION

Kyungmi Kim (BOC Features),
Chi-Hyun Park (ULSAN MBC)

FILMOGRAPHY

PAN LU

2019 Many Undulating Things
2017 Miasma, Plants, Export Paintings (sf)
2016 Traces of an Invisible City

BO WANG

2019 Many Undulating Things
2018 Murmuring Debris and Leaves
Silently Fall (sf)
2017 Miasma, Plants, Export Paintings (sf)
2016 The Wang (mlf)
2016 Traces of an Invisible City
2012 China Concerto (mlf)

CONTACT

Kyungmi Kim
BOC Features
+1 6469256149
kyungmi007@gmail.com

Le film commence et finit dans un centre commercial à Hong Kong. On observe attentivement le doux mouvement des escalators, le flux constant de gens qui ne s'arrête jamais, la fontaine musicale qui préside au centre de la cour intérieure, comme si ce complexe gigantesque pouvait concentrer la circulation de toute la ville, ou encore, de tout le pays. À partir de là, ce sera plutôt une histoire de béton, d'énormes entrepôts portuaires, de galeries vitrées construites à l'occasion de l'exposition universelle 2010, de HLM surpeuplés, des éclats d'une mémoire coloniale encore récente... À travers l'histoire des changements urbanistiques, on assiste à la profonde transformation sociale de ce territoire en basculement permanent entre Orient et Occident. Hong Kong se dessine ainsi comme un espace archétypal de plusieurs autres villes du capitalisme globalisé. *Many Undulating Things* propose une réflexion complexe sur les rapports entre paysage, nature, urbanisation et société. Grâce à son approche « exhaustive », le film questionne la fonction des villes dans le développement du système capitaliste. Un poème politique.

Der Film beginnt und endet in einem Einkaufszentrum in Hongkong. Aufmerksam beobachten wir die sanfte Bewegung der Rolltreppen, den ständigen, nie endenden Strom von Menschen, den musikalischen Brunnen, der das Zentrum des Innenhofes beherrscht, als könne dieser gigantische Komplex den Verkehr der ganzen Stadt oder sogar eines ganzen Landes bündeln. Von da an wird der Film zu einer Geschichte von Beton, riesigen Hafentagern, für die 2010 Weltausstellung gebauten Glasgalerien, überfüllten Sozialbauten, Scherben einer noch jungen kolonialen Erinnerung ... Durch die Geschichte der städtebaulichen Veränderungen erleben wir die tiefgreifende soziale Transformation dieses Gebietes auf einer ständigen Gratwanderung zwischen Ost und West. So zeichnet sich Hongkong wie der Archetyp vieler anderer Städte des globalisierten Kapitalismus ab. *Many Undulating Things* bietet eine komplexe Reflexion über das Zusammenspiel von Landschaft, Natur, Städtebau und Gesellschaft. Mit seinem alles einschliessenden Ansatz hinterfragt der Film die Funktion der Städte bei der Entwicklung des kapitalistischen Systems. Ein politisches Gedicht.

The film begins and ends in a shopping centre in Hong Kong. We carefully observe the smooth movement of the escalators, the constant flow of people that never stops, the musical fountain that presides over the centre of the internal courtyard, as if this gigantic complex could concentrate the circulation of the entire city, or even, the entire country. From there, it will be more a tale about concrete, enormous port warehouses, glazed galleries built for the 2010 universal exhibition, overpopulated tower blocks, the fragments of still recent colonialism... Through the history of urban changes, we witness the profound social transformation of this territory that is constantly swinging between the East and the West. Hong Kong thus emerges, like an archetypal space of many other cities of globalised capitalism. *Many Undulating Things* offers a complex reflection on the relationships between landscape, nature, urbanisation and society. Thanks to its exhaustive approach, the film questions the function of cities in the development of the capitalist system. A political poem.

ELENA LÓPEZ RIERA



PAULINE JULIER

NATURALES HISTORIAE

SWITZERLAND | 2019 | 56' | FRENCH, MANDARIN

WORLD PREMIERE

Le film s'amorce par une éruption volcanique qui aurait bloqué la réalisatrice, Pauline Julier, dans une ville étrangère, au milieu d'inconnus. Ceux-ci évoquent tour à tour des légendes sur la formation des continents, l'éclosion des plaques tectoniques ou l'explosion de cendres qui auraient provoqué des étés sans soleil. À partir de cet événement, Julier décide de remettre en question le concept, aussi vaste qu'épineux, de la représentation de la nature. Séparé par différents axes thématiques tels que le paysage, la notion du sublime, la conquête spatiale, ou même la supercherie autour des catastrophes naturelles, le film retrace avec subtilité une histoire critique de la nature. Allant des notions mythologiques d'un monde dominé par les forces naturelles, au paradigme de l'Anthropocène dans lequel on se trouverait aujourd'hui, *Naturales Historiae* n'aborde pas la nature comme une notion universelle et objective, mais comme une pure construction discursive, une fiction. En l'absence de certitude, la nature ne serait alors peut-être que l'incompréhensible, l'indompté; tout ce que l'on ne pourrait jamais enfermer dans le cadre d'un paysage.

Der Film beginnt mit einem Vulkanausbruch, der die Filmemacherin Pauline Julier vermutlich in einer fremden Stadt unter Fremden festgesetzt hat. Diese erwähnen Legenden über die Bildung der Kontinente, das Entstehen der tektonischen Platten oder die Explosion von Asche, die sonnenlose Sommer verursacht haben soll. Von diesem Ereignis ausgehend beschliesst Julier, das weitläufige und heikle Konzept der Repräsentation der Natur in Frage zu stellen. Mit scharfem Blick zeichnet der Film eine kritische Naturgeschichte, aufgeteilt in verschiedene thematische Achsen wie Landschaft, der Begriff des Erhabenen, Raumforschung oder gar Täuschung bei Naturkatastrophen. Von mythologischen Vorstellungen einer von den Naturgewalten beherrschten Welt bis zur Idee des Anthropozän-Paradigmas für unsere heutige Welt stellt *Naturales Historiae* die Natur nicht als einen universellen und objektiven Begriff dar, sondern als eine reine diskursive Konstruktion, eine Fiktion. Wenn es keine Gewissheit gibt, dann ist die Natur vielleicht nichts anderes als das Unverständliche, das Ungezähmte, alles, was nie in den Rahmen einer Landschaft eingeschlossen werden könnte.

The film begins with a volcanic eruption that stranded the director, Pauline Julier, in a foreign city, among strangers. In turns, these strangers evoke legends about the formation of the continents, the blooming of the tectonic plates or the explosion of ash that provoked summers without sun. Beginning with this event, Julier decides to challenge the concept, as vast as it is thorny, of the representation of nature. Separated by different thematic areas such as landscape, the notion of sublime, the conquest of space or even the deception around natural catastrophes, the film insightfully retraces a critical history of nature. Going from the mythological notions of a world dominated by natural forces to the paradigm of the Anthropocene in which we find ourselves today, *Naturales Historiae* does not treat nature as a universal and objective notion, but as a pure discursive construction, a fiction. In the absence of certainty, nature may perhaps only be the incomprehensible, the untamed, all that we could never lock up in the frame of a landscape.

PHOTOGRAPHY

Marion Neumann

SOUND

Xavier Lavorel

PRODUCTION

Pauline Julier (Les films du Chalet)

FILMOGRAPHY

2019 *Naturales Historiae* (mlf)
 2014 *La Disparition des Aïtus* (mlf)
 2012 *After* (sf)
 2010 *Noé* (sf)
 2008 *Pamiec* (mlf)

CONTACT

Pauline Julier
 Les films du Chalet
 +41 766157679
 paulinejulier@hotmail.com
 www.lesfilmsduchalet.ch

ELENA LÓPEZ RIERA

DAMIEN MONNIER

ORDINARY LANDSCAPE

PAYSAGE ORDINAIRE

FRANCE | 2019 | 86' | FRENCH

WORLD PREMIERE



PHOTOGRAPHY

Romain Carcanade

SOUND

Maude Gallon

EDITING

Jérémy Gravayat

MUSIC

Brice Kartmann

PRODUCTION

Maud Martin (L'image d'après),
Sylvie Plunian (Les films de la pluie)

FILMOGRAPHY

2019 Ordinary Landscape
2012 The Six Sides of a Brick

« Quatre rangées pas alignées, 37 visages tournés vers l'objectif du photographe. Automne 1958, une famille de paysans bretons en habit du dimanche, réunie autour des plus vieux. Bien présenter pour la photo. Vie modeste honnêtement gagnée par un travail laborieux. » C'est ce que clame le narrateur au début du film, son regard campé dans le nôtre. La photo, prise à l'occasion de noces d'or des grands-parents du cinéaste est le déclencheur de *Paysage ordinaire*, et le symbole d'une manière de vivre aujourd'hui disparue. Un fil est créé entre 1958 et 2018, à partir d'un territoire, d'un espace dont l'évolution est liée à la terre et à son travail. De là, le film se déploie et cherche à reconstituer une mémoire commune. Par la parole d'abord, des témoignages de paysans devenus agriculteurs puis entrepreneurs agricoles, récoltés par bribes. Puis par l'image, grâce à cette caméra flottante, qui arpente les lieux à la recherche de quelque chose. Une trace? Un souvenir? Alors que le rural n'est plus un paysage habité mais traversé, quel est notre ancrage à la terre?

« Vier ungerade Reihen, 37 Gesichter, die dem Objektiv des Fotografen zugewandt sind. Herbst 1958. Eine bretonische Bauernfamilie umgibt im Sonntagsgewand die Familienältesten. Auf dem Foto möchte man gut aussehen. Ein bescheidenes Leben, das man sich durch harte Arbeit redlich verdient hat. » Das behauptet der Erzähler, der uns in die Augen sieht, zu Beginn des Films. Das Foto, das anlässlich der goldenen Hochzeit der Grosseltern des Regisseurs aufgenommen wurde, ist der Auslöser für *Ordinary Landscape* und Symbol einer inzwischen verschwundenen Lebensweise. Ausgehend von einem Gebiet, einem Raum, dessen Entwicklung mit dem Land und seiner Bewirtschaftung verbunden ist, wird eine Brücke zwischen 1958 und 2018 geschlagen, die der Film als Ausgangspunkt für den Versuch nutzt, ein gemeinsames Gedächtnis zu rekonstruieren. Den Anfang macht das Wort mit den in Satzketten geernteten Erzählungen von Bauern, die erst Landwirte, dann landwirtschaftliche Unternehmer wurden. Dann folgt das mit schwebender, sich suchend durch die verschiedenen Orte bewogener Kamera eingefangene Bild. Eine Spur? Eine Erinnerung? Wie ist es um unsere Verwurzelung mit der Erde bestellt, wenn ländliche Gebiete nicht mehr bewohnt, sondern durchquert werden?

"Four unaligned rows, 37 faces turned towards the camera lens. Autumn 1958, a family of Breton peasants in their Sunday best, gathered around the eldest. Smartly dressed for the photo. A modest living honestly earned by laborious work". This is what the narrator proclaims at the beginning of the film, leading us to see things through his eyes. The photo, taken on the occasion of the golden wedding anniversary of the director's grandparents, is the catalyst of *Ordinary Landscape* and the symbol of a way of life that is now gone. A thread is created between 1958 and 2018, starting with a territory, a space whose evolution is linked to the earth and working it. From there, the film unfurls and seeks to reconstitute a shared memory. Through words at first, from testimonies of peasants who became farmers and then agricultural entrepreneurs, harvested in fragments. Then through images, thanks to a floating camera, which roams the locations in search of something. A trace? A memory? In what ways are we anchored to the earth, when the rural environment is no longer a landscape that is inhabited but merely one that is crossed?

CONTACT

Maud Martin
L'image d'après
+33 680841734
maudmartin@limageapres.fr
www.limageapres.info

MADÉLINE ROBERT



RICCARDO GIACCONI

PIUCCHEPERFETTO

FRANCE | 2019 | 52' | ITALIAN

WORLD PREMIERE

A. est obsédé par son image. Tel un Narcisse post-moderne, il se projette dans les possibilités infinies qu'offrent les outils des réseaux sociaux. Riccardo Giacconi crée un film déconcertant sur un adolescent perdu dans le labyrinthe des reproductions illimitées de son portrait, façon Dorian Gray. En portant l'obsession des écrans digitaux et de leurs nombreuses formes vers de nouveaux extrêmes inexplorés, le film fonctionne comme une chute presque sans fin et sans parachute, à travers le dédale d'images cachées derrière ou à l'intérieur d'autres images. Dans ce maelstrom enregistré du passé d'A., des fragments de son existence d'avant flottent et circulent d'écran en écran. Giacconi montre avec radicalité ce qui arrive lorsqu'une image s'absorbe complètement elle-même et rejette le reste du monde. Un essai visionnaire et expérimental, que l'on peut également percevoir comme le portrait très juste d'une génération dépourvue de sa propre image, mais qui se prélassé dans l'éclat de toutes celles possibles. Une ultime variation des « fifteen minutes of fame » d'Andy Warhol.

A. ist von seinem eigenen Bild besessen. Wie ein Narziss der Postmoderne projiziert er sich in die endlosen Möglichkeiten der Social Media. Riccardo Giacconi macht einen beunruhigenden Film über einen Jugendliche, der sich im Labyrinth der endlosen Reproduktionen seines Porträts verliert, das auch einem Dorian Gray vertraut vorkäme. Der Film zeigt neue und noch unerforschte Extreme der Fixierung auf die digitalen Bildschirme in ihren vielen Facetten auf und wirkt wie ein fast endloser, ungesicherter Sturz durch ein Netz von Bildern, die hinter und in anderen Bildern verborgen sind. In diesem aufgezeichneten Strudel aller Möglichkeiten von A.s Vergangenheit schweben Fragmente seiner früheren Existenz und kreisen von Bildschirm zu Bildschirm. Giacconi bietet das ultimative Bild dessen, was passiert, wenn das Bild sich selbst vollständig absorbiert und den Rest der Welt ausschliesst. Ein visionärer und experimenteller Essay, der auch als das akkurate Porträt einer Generation gesehen werden kann, der das Bild abhandengekommen ist, die sich aber im Glanz aller möglichen Bilder sonnt. Die definitive Kommentierung von Andy Warhols «fünfzehn Minuten Ruhm»-Maxime.

A. is obsessed with his image. Like a post-modern Narcissus, he projects himself in the endless choices that social media devices offer him. Riccardo Giacconi creates a disquieting film about a teenager who gets lost in the maze of the never-ending reproductions of his Dorian Grayesque portrait. Taking to new and yet unexplored extremes, the fixation with the digital screens in their many guises, the film works like an almost endless fall—without any kind of parachute—through the network of images hidden behind and inside other images. In this recorded maelstrom of all the possibilities of A.'s past, fragments of his former existence float and circle from screen to screen. Giacconi offers the ultimate depiction of what it means when the image absorbs itself completely and throws out the rest of the world. A visionary and experimental essay, that can be perceived as well as the most accurate portrait of a generation that has become devoid of an image while basking in the glow of all the possible ones. The definitive commentary on Andy Warhol's "fifteen minutes of fame" maxim.

SOUND

Arno Ledoux

EDITING

Clara Chapus

PRODUCTION

Estelle Benazet (Le Fresnoy - Studio National)

FILMOGRAPHY

- 2019 Piuccheperfetto (mlf)
- 2017 Due (sf)
- 2017 Gondwana (sf)
- 2014 Entrelazado (mlf)
- 2013 Who Has Struggled With the Angel Remains Phosphorescent (sf)
- 2011 In the Form of Things to Come (mlf)
- 2011 Eternity by the Stars (sf)
- 2010 The Other Side of the Spiral (sf)
- 2009 The Hemispherical Stage (sf)
- 2008 They Gave Us the Land (sf)
- 2007 My Grandmother Reads the 21 "Theses on the Concept of History" by Walter Benjamin (mlf)

CONTACT

Natalia Trebik
Le Fresnoy - Studio National
+33 320283864
ntrebik@lefresnoy.net
www.lefresnoy.net/fr

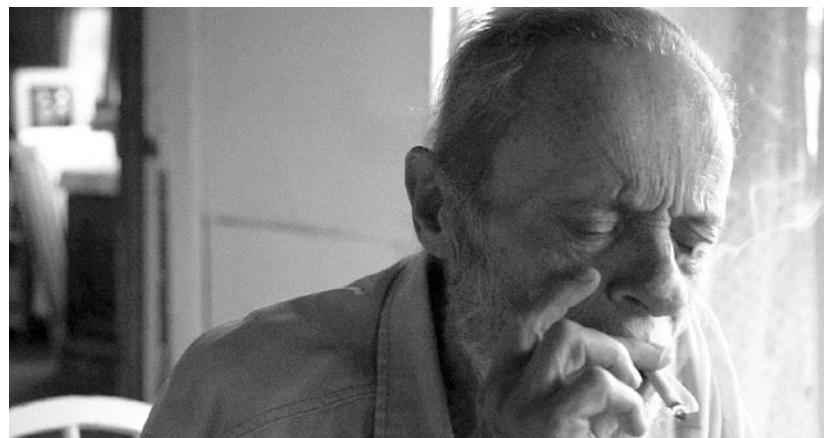
GIONA A. NAZZARO

BEN GUEZ, SASHA KULAK

QUICKSILVER CHRONICLES

UNITED STATES | 2019 | 75' | ENGLISH, SPANISH

WORLD PREMIERE



PHOTOGRAPHY

Sasha Kulak

SOUND

Andrey Dergachev

PRODUCTION

Misha MacLaird

FILMOGRAPHY

BEN GUEZ

2019 Quicksilver Chronicles
2017 Valentina (sf)
2015 La memoria de la tortugas (sf)
2013 Punta Chueca (sf)

SASHA KULAK

2019 Quicksilver Chronicles
2015 Salamanca (mlf)
2015 Ok Good (sf)
2014 Christmas (sf)

Kate Woods et son frère Kemp sont des survivants. Ils ont peut-être fait partie des clochards célestes de Jack Kerouac ou des 'freaks' de Ken Kesey, ou ont été des militants comme Jerry Rubin. Peut-être ont-ils été tout cela à la fois. Comme tant d'autres de leur génération, ils rêvaient et ont tenté de changer le monde. Celui-ci, toutefois, a pris le chemin opposé. Alors, Kate et Kemp ont choisi de vivre en adéquation avec leurs idées et vision des choses. Retirés dans un lieu qui fut autrefois une mine de mercure, leur routine ressemble à une célébration des valeurs de Gary Snider. Ils demeurent de fervents radicaux et suivent avec une inquiétude et une anxiété grandissantes la campagne de Trump, redoutant le pire, incroyables. Scotchés à leurs petits écrans de télévision, ils assistent à la montée en puissance du « tweeter en chef orange ». *Quicksilver Chronicles* est la dernière leur du crépuscule d'une génération qui a toujours combattu l'autoritarisme et doit maintenant faire face à ses pires cauchemars devenus réalité. Le film, au style observationnel sincère, est un portrait automnal poignant d'une communauté qui n'existe (peut-être) déjà plus.

Kate Woods und ihr Bruder Kemp sind Überlebende. Sie hätten Jack Kerouacs Gammeler, (enlever oder) Ken Kesey's Freaks oder Aktivisten wie Jerry Rubin sein können. Und wahrscheinlich sind sie das alles auch gewesen. Wie so viele andere ihrer Generation wollten und versuchten sie, die Welt zu verändern. Die Welt nahm jedoch einen anderen Weg. Also beschlossen Kate und Kemp, im Einklang mit ihren Vorstellungen und Idealen zu leben. Sie zogen sich an einen Ort zurück, an dem sich früher eine Quecksilbermine befand, und gingen ihren täglichen Aufgaben auf eine Art und Weise nach, die auch eine Zelebration der Werte Gary Sniders sein könnte. Die immer noch glühenden Radikalen verfolgen mit wachsender Sorge und Angst die Trump-Kampagne, trauen ihren Augen nicht und befürchten das Schlimmste. In ihren winzigen Fernseher starrend, erleben sie den Aufstieg des « orangenen Ober-Tweeters ». *Quicksilver Chronicles* ist das letzte Leuchten der Abenddämmerung einer Generation, die stets gegen Autoritarismus kämpfte und nun zuschauen muss, wie ihre schlimmsten Alpträume wahr werden. Der in einem mitfühlenden, beobachtenden Stil gedrehte Film ist das eindringlich herbstliche Porträt einer Gemeinschaft, die (vielleicht) nicht mehr existiert.

Kate Woods and her brother Kemp are survivors. They could have been some of Jack Kerouac's Dharma bums or Ken Kesey's freaks or militants like Jerry Rubin. They probably have been all these things. Like so many others from their generation, they wanted and tried to change the world. The world, though, went the other way. So, Kate and Kemp chose to live their lives in a way that was consistent with their vision and ideas. Retreating in a place that was once a mercury mine, they go on their daily routines in what seems to be a celebration of Gary Snider's values. Still fervent radicals, they follow with growing concern and anxiety the Trump campaign, not believing their eyes and fearing the worst. Glued to their tiny television screens, they witness the rise of the "orange tweeter in chief". *Quicksilver Chronicles* is the twilight's last gleaming of a generation that always fought against authoritarianism and must now face their worst nightmares that have become reality. Shot in a heartfelt observational style, the film is a poignant autumnal portrait of a community that (maybe) does not exist anymore.

CONTACT
quicksilver.chronicles@gmail.com

GIONA A. NAZZARO



AFFONSO UCHÔA

SEVEN YEARS IN MAY

SETE ANOS EM MAIO

BRAZIL, ARGENTINA | 2019 | 42' | PORTUGUESE

WORLD PREMIERE

Une nuit, il y a sept ans, Rafael rentre chez lui après le travail et découvre que des gens qu'il ne connaît pas sont venus le chercher. Il s'enfuit tout de suite, sans regarder derrière. À partir de ce moment, sa vie est bouleversée, comme si cette nuit-là ne s'était jamais terminée. Un soir, autour d'un feu improvisé aux alentours d'une usine, il décide de confier son périple à un inconnu qui a vécu une histoire semblable, marquée elle aussi par la violence, les addictions et la misère. Le récit intime de Rafael rejoint le récit collectif de toute une nation opprimée par la pauvreté, la répression policière et la corruption des institutions. Le cinéma de Uchôa poursuit ainsi la veine d'un cinéma poétique et politique, qu'il avait déjà mis en œuvre avec son film précédent, *Araby*. Un cinéma construit sur la parole de la classe ouvrière. Un cinéma qui reconnaît la force performative de l'oralité, son usage politique. *Seven Years in May* pourrait se lire comme une fable politique qui préfigure la situation complexe du Brésil, mais aussi comme un conte mythologique plein d'espoir, où il est encore possible d'imaginer un autre avenir pour le pays.

In einer Nacht vor sieben Jahren kam Rafael nach der Arbeit heim und entdeckte, dass Leute, die er nicht kennt, gekommen sind, um ihn zu holen. Er lief sofort weg, ohne sich umzuschauen. Von diesem Moment an stand sein Leben auf dem Kopf, als hätte diese Nacht nie geendet. Eines Abends erzählte er seine Abenteuer an einem Lagerfeuer in der Nähe einer Fabrik einem Fremden, der eine ähnliche, ebenfalls von Gewalt, Sucht und Elend geprägte Geschichte erlebt hat. Rafaels Erzählung reiht sich in die kollektive Erzählung einer ganzen Nation ein, die unter Armut, Polizeirepression und institutioneller Korruption zu leiden hat. Uchôas Film führt ein poetisches und politisches Kino fort, dessen Grundsteine er bereits mit seinem Vorgängerfilm *Araby* gelegt hatte. Ein Kino, das auf dem Wort der Arbeiterklasse aufbaut. Ein Kino, das die performative Kraft der Mündlichkeit und ihren politischen Gebrauch erkennt. *Seven Years in May* kann wie eine politische Fabel ausgelegt werden, die die komplexe politische Lage Brasiliens erahnen lässt, aber auch wie ein hoffnungsvolles mythologisches Märchen, in dem man sich noch eine andere Zukunft für das Land vorstellen kann.

One night seven years ago, Rafael came home after work and discovered that people he did not know had come looking for him. He immediately fled, without looking back. From that moment on, his life changed, as if that night had never ended. One evening, around an improvised fire near a factory, he decides to confide his journey to a stranger who had a similar experience, also marked by violence, addictions and misery. Rafael's intimate account meets the collective testimony of an entire nation oppressed by poverty, police repression and institutional corruption. Uchôa's filmmaking thus continues down the same path of poetic and political cinema that he had already established with his previous film, *Araby*. This is a film built around the words of the working class. Filmmaking that recognises the performative strength of orality, its political use. *Seven Years in May* could be read as a political fable that prefigures Brazil's complex situation, but also as a mythological tale full of hope, in which it is still possible to imagine another future for the country.

SCREENPLAY

Affonso Uchôa,
Rafael dos Santos Rocha,
João Dumans

PHOTOGRAPHY

Lucas Barbi, Rodrigo Beetz

SOUND

Bruno Vasconcelos, Marcela Santos

EDITING

João Dumans

PRODUCTION

Camila Bahia

FILMOGRAPHY

2019 *Seven Years in May*
2017 *Araby*
2014 *The Hidden Tiger*
2010 *Afternoon Woman*

CONTACT

Camila Bahia
+55 31986226619
camilacbraga@gmail.com

ELENA LÓPEZ RIERA

MALI ARUN

THE HOUSE

LA MAISON

FRANCE | 2019 | 72' | FRENCH

WORLD PREMIERE



PHOTOGRAPHY

Thomas Ozoux

SOUND

Jean-Barthélémy Velay

EDITING

Laureline Delom, Jérémy Luc

PRODUCTION

Marie-Odile Gazin (The Kingdom Production)

FILMOGRAPHY

2019 The House
2019 Nacht Wald (sf)
2019 Surville (sf)
2016 Paradisus (sf)
2015 Fire (sf)
2014 Saliunt Venae (sf)
2014 Lucy (sf)
2013 Shake
2012 Nap (sf)
2011 The Displaced (sf)

La maison du titre est une vieille bâtisse, dont on décèle la splendeur d'autrefois malgré le manque d'entretien apparent. Cette immense maison, au milieu de la forêt, a été un lieu de cure thermale que Casanova et Voltaire auraient en leur temps visité. La source a été bouchée, Nestlé qui l'exploitait a fermé la maison et aujourd'hui un homme vieillissant vit là, en marge. Mais ce n'est pas la demeure d'un seul homme et il y a toute une petite communauté qui y défile au rythme des saisons, échafaudant des projets de rénovation perpétuelle ou improvisant un récital de piano dans un atelier... Mali Arun n'est pas intéressée à tracer la description des lieux et leur fonctionnement, choses auxquelles elle attache cependant une grande importance et qu'elle capte par bribes sans en dévoiler l'entièreté. Ce qu'elle observe est la pensée qui se déploie dans ce lieu hors norme. Une pensée libre et hors du temps qui semble avoir trouvé refuge, une pensée vivante qui s'est construite sans l'ordre établi, une pensée vibrante que la cinéaste capte par son approche unique et sa présence qui glisse avec finesse dans ces lieux.

Das Haus, auf das der Titel anspielt, ist ein Altbau, dessen einstige Pracht trotz der offenkundig mangelnden Instandhaltung erkennbar ist. Das riesige Haus mitten im Wald war ein Thermalkurort, den seinerzeit sogar Casanova und Voltaire besucht haben sollen. Die Quelle wurde verschlossen, und Nestlé, ihr Betreiber, schloss auch das Haus, in dem heute ein alternder Mann am Rande der Gesellschaft lebt. Aber er ist nicht allein in diesen Mauern und im Takt der Jahreszeiten gehen verschiedene Gruppen ein und aus, die einen mit ständig neuen Sanierungsvorhaben, die anderen mit einem improvisierten Klavierabend in einer Werkstatt ... Mali Aruns Interesse gilt nicht der Beschreibung der Orte und ihrer Funktion, denen sie dennoch eine grosse Bedeutung beimisst und die sie in Fragmenten festhält, jedoch ohne sie komplett zu enthüllen. Was sie beobachtet, ist die Philosophie, die sich an diesem aussergewöhnlichen Ort entfaltet. Eine freie, aus der Zeit herausgelöste Denkweise, die Zuflucht gefunden zu haben scheint – eine lebendige, ohne feste Reihenfolge aufkeimende, vibrierende Denkweise, die die Filmemacherin durch ihre einzigartige Herangehensweise und ihre geschmeidige, fließende Präsenz einfängt.

The house referenced in the title is an old building, whose past splendour is recognisable despite the apparent lack of upkeep. This enormous house, in the middle of the forest, was a health cure site that Casanova and Voltaire apparently visited in their time. The spring was blocked and Nestlé, which was using it, closed the house. Today, an ageing man lives there, on the margins of society. But this is not only the residence of one man: there is a whole little community that occupies it, following the rhythm of the seasons, devising perpetual renovation projects or improvising a piano recital in a workshop... Mali Arun is not interested in tracing the description of the premises and how they work, things to which she nonetheless attaches great importance and captures in fragments without revealing their entirety. What she observes is the philosophy that unfolds in this outstanding place. A free and timeless philosophy that seems to have found its home, a living philosophy that has built itself up without an established order, a vibrant philosophy that the filmmaker captures with her unique approach and her presence that delicately slides through these premises.

CONTACT

Marie-Odile Gazin
The Kingdom Production
+33 651227720
mogazin@hotmail.fr
www.thekingdom.fr

MADELINE ROBERT



JOHANA OŽVOLD

THE SOUND IS INNOCENT

CZECH REPUBLIC, FRANCE, SLOVAKIA | 2019 | 68' | ENGLISH, FRENCH, CZECH

WORLD PREMIERE

Johana Ožvold dissèque l'histoire de la musique électronique, comme pour réaliser un film de science-fiction. Des ingénieurs du son pionniers qui œuvraient derrière le rideau de fer, en passant par les compositeurs français avant-gardistes, jusqu'aux créateurs post-modernes d'artefacts sonores digitaux, elle compose un paysage abstrait envoûtant et étrangement beau. Des voix surgissent d'anciens téléviseurs oubliés dans les labyrinthes de futures archives où le passé et l'avenir semblent coexister de façon complexe. Les stratégies obliques permettant aux appareils analogiques et aux techniques d'enregistrement numériques de créer de nouvelles possibilités sont observées par la réalisatrice avec une affection enjouée, telle une scientifique dans son laboratoire, au milieu de ses outils et ses... jouets. Un premier documentaire qui bouscule les notions préconçues de l'approche observationnelle. Un paysage grisant où le son se matérialise et l'espace se dissout dans des sonorités inconnues. Un autre type d'odyssée de l'espace.

Als drehe sie einen Science-Fiction-Film, zerlegt die Jungregisseurin Johana Ožvold die Geschichte der elektronischen Musik. Von den Pionieren der Tontechnik, die hinter dem Eisernen Vorhang tätig waren, über die französischen Avantgarde-Komponisten bis hin zu den postmodernen Schöpfern digitaler Klangartefakte beschwört sie in ihrem Erstlingswerk eine abstrakte Landschaft herauf, die so eindringlich wie schmerzhaft schön ist. Die Stimme kommt aus alten Fernsehern, die in den Irrgärten eines zukünftigen Archivs vergessen wurden, in dem die Vergangenheit und die Zukunft auf komplexe und vielschichtige Weise nebeneinander zu existieren scheinen. Die schrägen Strategien, durch die analoge Geräte und digitale Aufzeichnungstaktiken neue Möglichkeiten schaffen, werden von der Regisseurin mit der verspielten Zuneigung beobachtet, die auch ein Wissenschaftler in seinem Labor gegenüber seinen Lieblingsinstrumenten und ... Spielzeugen an den Tag legen könnte. Ein dokumentarisches Debüt, das alle vorgefassten Vorstellungen über den Beobachtungsansatz in Frage stellt und es schafft, eine aufregende Landschaft sichtbar zu machen, in dem Klang zum Leben kommt und Raum sich in nie gehörten Klängen auflöst. Eine andere Art von Weltall Odyssee.

As if directing a science-fiction film, Johana Ožvold dissects the story of electronic music. From the pioneer sound engineers working behind the Iron Curtain, through the French avant-garde composers, up to the post-modern creators of digital sonic artefacts, the first-time filmmaker summons an abstract landscape that is haunting and yet achingly beautiful. A voice appears from old television screens forgotten in the maze of some futuristic archive where past and future seem to coexist in a complex and multi-layered way. The oblique strategies through which analog equipment and digital recording tactics create new possibilities are observed by the filmmaker with playful affection, like a scientist in his lab among his favorite tools and... toys. A documentary debut that challenges all the preconceived notions about the observational approach and manages to create an exhilarating landscape in which sound becomes and space dissolves itself in tones never heard before. A different kind of space odyssey.

SCREENPLAY

Johana Ožvold, Lukáš Csisceľ

PHOTOGRAPHY

Šimon Dvořáček

SOUND

Adam Voneš

EDITING

Zuzana Walter

MUSIC

Martin Ožvold

PRODUCTION

Kristýna Michálek Květová (Cinémotif Films), Jean-Laurent Csinidis (Films de Force Majeure), Ivan Ostrochovský (Punkchart Films)

FILMOGRAPHY

2019 The Sound Is Innocent
2016 Black Cake (sf)
2015 Process (sf)
2015 Familiar Strangers (sf)
2013 Hi, I Am Doing Fine (sf)

CONTACT

Kristýna Michálek Květová
Cinémotif Films
+420 731203715
kristyna@cinemotiffilms.cz

GIONA A. NAZZARO

COMPÉTITION NATIONALE

NATIONAL COMPETITION

**UNE COMPÉTITION DÉDIÉE AUX LONGS ET
MOYENS MÉTRAGES (CO)PRODUITS EN SUISSE.**

Le Pour-cent culturel Migros soutient les réalisatrices et réalisateurs de la relève dans la catégorie «Compétition Nationale».

**EIN WETTBEWERB FÜR LANGFILME
UND MITTELLANGE FILME, DIE IN DER
SCHWEIZ (KO)PRODUZIERT WURDEN**

Das Migros-Kulturprozent unterstützt Nachwuchsregisseurinnen und -regisseure in der Kategorie «Compétition Nationale».

**A COMPETITION DEDICATED TO FEATURE
AND MEDIUM LENGTH FILMS
(CO)PRODUCED IN SWITZERLAND.**

The Migros Cultural Percentage supports the next generation of directors in the "National Competition" category.

BIGNA TOMSCHIN, ARJUN TALWAR

A DONKEY CALLED GERONIMO

DER ESEL HIESS GERONIMO

GERMANY, SWITZERLAND | 2018 | 80' | GERMAN, ENGLISH

INTERNATIONAL PREMIERE

PHOTOGRAPHY

Arjun Talwar

SOUND

Franciszek Kozlowski

EDITING

Bigna Tomschin

MUSIC

Daniel Sinaisky

PRODUCTION

Arjun Talwar, Bigna Tomschin (Lo-Fi Films)

FILMOGRAPHY

ARJUN TALWAR

2018 A Donkey Called Geronimo

2018 Deportation (sf)

2015 Habitat (sf)

2014 Where I Can't Be Found (sf)

BIGNA TOMSCHIN

2018 A Donkey Called Geronimo

2014 Blue Blue Sky (sf)

2013 Wallpapers (sf)

CONTACT

Bigna Tomschin

Lo-Fi Films

+41 764701026

mail@lofi-films.com

www.lofi-films.com

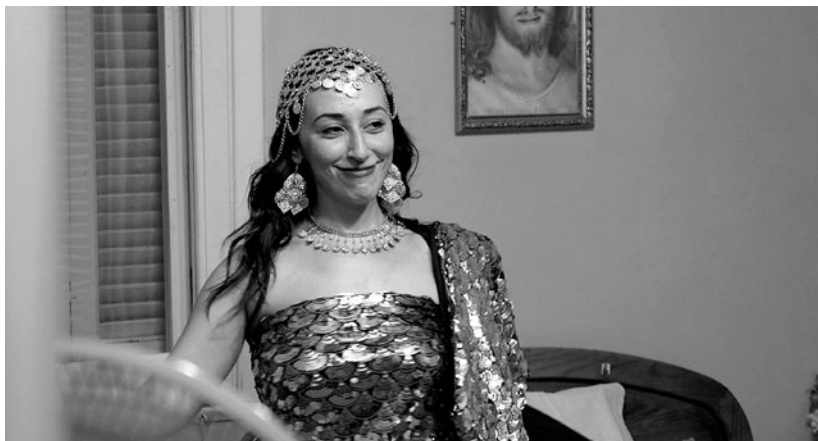


Un îlot minuscule sur la Baltique, une poignée de marins et un rêve: vivre libre, loin de la société. Sur l'île, il y avait un bar, de la musique, et un âne qui s'appelait Geronimo – mais l'histoire qu'on va vous raconter n'a pas grand-chose à voir avec lui. D'ailleurs, les marins ne vivent plus sur l'île. Chassés du paradis, leur petite communauté gangrenée par la discorde, les voilà désormais amarrés au port, dans quelque bateau rouillé, une bouteille à la main la plupart du temps, et toujours sur les lèvres les histoires de leur vie passée sur l'île, comme s'ils étaient toujours sous son emprise. Parviendront-ils à briser le sort et à reprendre la mer pour une nouvelle destination? Bigna Tomschin et Arjun Talwar (*Habitat* VdR 2015, *Where I Can't Be Found* VdR 2014) signent un film aux contours flottants, une histoire de marins échoués et de malédiction, nourrie de l'imaginaire de l'île déserte et des utopies communautaires. Un film qui tangué, au rythme syncopé de ses protagonistes, guidé par un marin-cuistot du nom de Bim, doux-rêveur qui se fait conteur d'une histoire éternelle – celle d'un homme qui rêvait d'une île.

Eine winzige Insel in der Ostsee, eine Handvoll Matrosen und ein Traum: frei und fernab der Gesellschaft zu leben. Auf der Insel gab es eine Bar, Musik und einen Esel namens Geronimo – aber die Geschichte, die hier erzählt wird, hat nicht viel mit ihm zu tun. Überdies leben die Seeleute nicht mehr auf der Insel. Aus dem Paradies vertrieben, ihre kleine Gemeinde von Zwietracht verwüstet, leben sie nun im Hafen auf einem rostigen Boot, die meiste Zeit mit einer Flasche in der Hand und auf den Lippen stets die Geschichten ihres Lebens auf der Insel, als stünden sie noch in seinem Bann. Werden sie in der Lage sein, den Zauber zu brechen und die Segel zu einem neuen Ziel zu setzen? Bigna Tomschin und Arjun Talwar (*Habitat* VdR 2015, *Where I Can't Be Found* VdR 2014) haben einen Film mit schwimmenden Konturen, eine Geschichte von gestrandeten Seeleuten und Verdammung geschaffen, genährt von der Vorstellungswelt der einsamen Insel und Utopien von Gemeinschaft. Ein Film, der im synkopierten Rhythmus seiner Protagonisten schwingt, angeleitet von dem verträumten Schiffskoch Bim, der zum Erzähler einer ewigen Geschichte wird – der eines Mannes, der von einer Insel träumte.

A minuscule islet on the Baltic Sea, a handful of sailors and a dream: to live free, away from society. On the island, there was a bar, music, and a donkey called Geronimo—but the story to be told has little to do with the donkey. Moreover, the sailors no longer live on the island. Expelled from paradise, their small community made rotten by discord, they are now moored in the harbour, in some rusty boat, a bottle in their hand most of the time and telling the stories of the life they had on the island—as if they were still in its grip. Will they manage to break the spell and take to the sea again for a new destination? Bigna Tomschin and Arjun Talwar (*Habitat* VdR 2015, *Where I Can't Be Found* VdR 2014) make a film with floating contours, a story of stranded sailors and malediction, fed by the imaginary world of the desert island and community-based utopias. A film that pitches to the syncopated rhythm of its protagonists, guided by a sailor-cook going by the name of Bim, a gentle dreamer who makes himself the narrator of an eternal story—that of a man who dreamed of an island.

CÉLINE GUÉNOT



JULIA BÜNTER

FIANCÉES

SWITZERLAND | 2019 | 80' | ARABIC

WORLD PREMIERE

Une jeune femme trie ses affaires, prête à quitter le foyer parental et fonder le sien, en passant par l'étape indispensable du mariage. Julia Bünter s'est installée au Caire en 2015 pour accompagner avec sa caméra trois couples en route vers leur émancipation. Relative, d'ailleurs, tant Batool et Bassam, comédiens en devenir, Marize et Ramy, issus de familles chrétiennes aisées, Randa et Abdelrahman, éduqués dans un milieu traditionnel, s'efforcent de concilier leurs désirs individuels avec une pression sociale encore réelle et un patriarcat qui continue de régler les rapports entre hommes et femmes. Le père de Batool rappelle à son futur gendre qu'il reste l'intermédiaire obligé de leur union, des « directrices de conscience » recadrent Randa sur la question de la contraception et des tâches ménagères... La cinéaste a choisi de documenter un processus, sans porter de jugement sur sa légitimité. En cadrant ses protagonistes et leurs questionnements au plus près, elle parvient ainsi à saisir avec subtilité et légèreté les bouleversements apportés par la révolution au sein des classes moyennes égyptiennes.

Eine junge Frau sortiert ihre Habseligkeiten, bereit, das Elternhaus zu verlassen, zu heiraten und ihre eigene Familie zu gründen. Julia Bünter liess sich 2015 in Kairo nieder und begleitete drei Paare auf dem Weg in eine relative Emanzipation. Denn die werdenden Schauspieler Batool und Bassam, die aus wohlhabenden christlichen Familien stammenden Marize und Ramy und die in einem traditionellen Umfeld aufgewachsenen Randa und Abdelrahman haben sich bemüht, ihre individuellen Wünsche mit einem immer noch realen sozialen Druck und einem Patriarchat, das die Beziehungen zwischen Männern und Frauen weiterhin regelt, in Einklang zu bringen. Batools Vater erinnert seinen zukünftigen Schwiegersohn daran, dass er der obligatorische Wächter ihrer Vereinigung bleibt. « Seelsorgerinnen » weisen Randa in der Frage der Empfängnisverhütung und der Hausarbeit zurecht ... Die Filmemacherin dokumentiert einen Prozess, ohne dessen Legitimität zu bewerten. Durch Grossaufnahmen der Protagonisten und ihrer Fragestellungen gelingt es ihr, die Umbrüche der Revolution innerhalb des ägyptischen Mittelstandes mit Subtilität und Leichtigkeit zu erfassen.

A young woman sorts her possessions, ready to leave the family home and to start her own, via the essential step of marriage. Julia Bünter settled in Cairo in 2015 to accompany, with her camera, three couples headed for emancipation. A relative one actually, since Batool and Bassam, budding actors, Marize and Ramy, from well-off Christian families, and Randa and Abdelrahman, brought up in a traditional setting, attempt to reconcile their individual desires with social pressure that remains very real and a patriarchy that continues to regulate the relationship between men and women. Batool's father reminds his future son-in-law that he remains the required intermediary of their union, while "spiritual advisors" refocus Randa on the subject of contraception and household tasks... The filmmaker has chosen to document a process, without passing judgement on its legitimacy. By framing her protagonists and their questioning as close as possible, she thus manages to capture, with subtlety and agility, the upheavals brought by the revolution within the Egyptian middle classes.

PHOTOGRAPHY

Julia Bünter

SOUND

Mostafa Shaaban, Sameh Nabil, William Aikman

EDITING

Myriam Rachmuth

PRODUCTION

Luc Peter (Intermezzo Films) ; RTS

FILMOGRAPHY

2019 Fiancées
2015 À la maison (sf)
2014 Jour J (sf)
2013 Happyland (sf)

CONTACT

Luc Petter
Intermezzo Films
+41 227414747
info@intermezzofilms.ch
www.intermezzofilms.ch

EMMANUEL CHICON

CAROLE MESSMER

FRUGAL NATURE

FRUGALE NATURE

SWITZERLAND | 2019 | 76' | FRENCH

WORLD PREMIERE



PHOTOGRAPHY

Carole Messmer

SOUND

Daniel Pam Agreda Leite

EDITING

Margaux Nussbaumer

MUSIC

Boodaman

PRODUCTION

Carole Messmer
(Anachroniques Films)

FILMOGRAPHY

2019 Frugal Nature
2015 Charles de Bisesero (m/f)
2012 A Few Drops of Honey
and Onion (sf)
2011 Bandwidth (sf)
2010 Braia (sf)

Écouter, observer, toucher, goûter. Évoluer dans un espace encore vierge, non domestiqué, celui de l'état de nature. Lui est là pour se reconnecter avec celui-ci, elle suit une formation sur les plantes sauvages comestibles, une autre déplore de passer ses journées devant un ordinateur... Ils sont partis à une quinzaine, sac au dos, pendant une semaine, marcher en forêt, réfléchir en solitaire ou ensemble à leur existence contrainte par une société de consommation hautement toxique. Carole Messmer suit pas à pas ces nomades temporaires en cure de désintoxication, qui se forment pour survivre avec les seules ressources trouvées dans les bois: cueillette avec des paniers confectionnés à partir de joncs, repas pris au coin du feu dans des assiettes improvisées avec des écorces, bivouacs à la belle étoile sur un tapis de mousse... La caméra, tactile, filme les mains qui tâtonnent, les corps qui réapprennent la liberté de mouvement, un autre rapport au temps, une poignée d'humains qui éprouvent les principes et les limites d'une vie frugale en communauté, en discutent et rêvent d'autonomie dans un monde avec lequel ils se sentent en rupture.

Zuhören, beobachten, berühren, kosten. Sich in einem noch jungfräulichen, ungezähnten Raum, dem Naturzustand, bewegen. Er ist dort, um die Verbindung zu diesem Zustand wieder herzustellen, sie nimmt an einer Schulung über essbare Wildpflanzen teil, eine andere bedauert, ihre Tage am Computer zu verbringen... Gut fünfzehn Menschen packten ihre Rucksäcke, um eine Woche lang im Wald zu wandern und allein oder gemeinsam über ihre von einer hochtoxischen Konsumgesellschaft eingezwängte Existenz nachzudenken. Schritt für Schritt folgt Carole Messmer diesen temporären Nomaden auf Entgiftungskur, die lernen, nur mit den im Wald gefundenen Ressourcen zu überleben: Sammeln mit selbstgemachten Binsenkörben, Essen am Feuer in improvisierten Tellern aus Rinde, Übernachtung unter freiem Himmel auf einem Bett aus Moos ... Taktill filmt die Kamera Hände, die tasten, Körper, die die Bewegungsfreiheit neu erlernen, eine andere Beziehung zur Zeit, eine Handvoll Menschen, die die Prinzipien und Grenzen des frugalen Lebens gemeinschaftlich erfahren, darüber diskutieren und von Autonomie träumen in einer Welt, von der sie sich abkehren.

Listening, observing, touching, tasting. Moving through a space that is still pristine, undomesticated, that of the state of nature. He is there to reconnect with that state, she is doing a course on edible wild plants, another woman regrets spending her days in front of a computer... About 15 of them have set off for a week, with their rucksacks, to walk in the forest, to reflect alone or together on their existence constrained by a highly toxic consumer society. Step by step, Carole Messmer follows these temporary nomads in detox, who teach themselves to survive with only the resources found in the woods: gathering in baskets made from rushes, meals taken around the fire in plates improvised from barks, bivouacs under the stars on a carpet of moss... The camera, tactile, films the hands that feel around, the bodies that are relearning freedom of movement, another relationship to time, a handful of humans who are experiencing the principles and limits of a frugal life in a community, who talk about it and dream of autonomy in a world from which they feel estranged.

CONTACT

Carole Messmer
Anachroniques Films
anachroniques.films@gmail.com

EMMANUEL CHICON

BEAT OSWALD, SAMUEL WENIGER

GOLDEN AGE

SWITZERLAND | 2019 | 85' | ENGLISH

WORLD PREMIERE



Qui a dit que le grand âge était synonyme d'ennui? *Golden Age* nous ouvre les portes du Palace, une maison de retraite comme vous n'en avez jamais vue, à Miami. Dorures, lustres clinquants, sols en marbre; entre hôtel de luxe et copie à l'américaine du château de Versailles, l'endroit est présenté par ses promoteurs comme la plus belle maison de retraite des États-Unis. Les pensionnaires y sont choyés par une armée d'employés dévoués à leurs moindres caprices, dans une ambiance de fête permanente. Une débauche de luxe, d'extravagance et de divertissement qui ne suffit cependant pas à effacer les angoisses de ceux qui y vivent. Et qui ne masque pas non plus les intentions des investisseurs pour qui la vieillesse est avant tout une source de revenu et un marché en plein essor. *Golden Age* nous propose une plongée dans cet univers baroque qui tente d'abolir la peur de la mort à coup de dollars, questionnant, en un saisissant tourbillon visuel, notre rapport à la vieillesse dans ce qu'il a pourtant de plus universel.

Wer behauptet hohes Alter sei gleichbedeutend mit Langeweile? *Golden Age* öffnet die Türen des Palace, eines Altersheims in Miami, das seinesgleichen sucht. Der Ort, der mit seinen Vergoldungen, funkelnden Kronleuchtern und Marmorböden auf halbem Weg zwischen einem Luxushotel und einer amerikanischen Kopie von Versailles liegt, wird von seinen Bauträgern als das schönste Altersheim der Vereinigten Staaten präsentiert. Die Bewohner werden von einer Armee von Mitarbeitern umsorgt, die in einem Ambiente des nie enden wollenden Fests auf jede Laune eingehen. Luxus, Extravaganz und Unterhaltung im Überfluss, die jedoch nicht ausreichen, die Bewohner ihre Ängste vergessen zu lassen. Sie täuschen auch nicht über die Absichten der Investoren hinweg, für die das Alter vor allem eine Einnahmequelle und ein boomender Markt ist. *Golden Age* nimmt uns mit in dieses barocke Universum, in dem versucht wird, die Angst vor dem Tod mit haufenweise Dollars abzuschaffen, und stellt inmitten eines atemberaubenden Wirbelsturms der optischen Eindrücke unsere Beziehung zum Alter in ihrem universellsten Aspekt in Frage.

Who said that old age has to be boring? *Golden Age* opens the doors to the Palace, a retirement home of the kind that you have never seen before, in Miami. Gildings, ostentatious chandeliers, marble floors; like a cross between a luxury hotel and an Americanised copy of Versailles, the place is presented by its developers as the most beautiful retirement home in the United States. The residents here are pampered by an army of employees devoted to their every whim, in a permanent party atmosphere. This abundance of luxury, extravagance and entertainment is nonetheless not enough to remove the anxieties of those who live there. Nor can it hide the intentions of the investors for whom old age is above all a source of income and a growing market. *Golden Age* takes us on a journey into this baroque universe which tries to suppress the fear of death through dollars, questioning, in a dizzying visual whirlwind, our relationship to old age in its most universal aspect.

PHOTOGRAPHY

Samuel Weniger

SOUND

Robert Büchel

EDITING

Lena Hatebur

MUSIC

Marcel Vaid

PRODUCTION

Beat Oswald (Conobs GmbH);
Samuel Weniger (wenigervideo);
Urs Augstburger (SRF)

FILMOGRAPHY

BEAT OSWALD

2019 Golden Age
2014 Volksfest (sf)
2011 Thanks to the Rawberry (mlf)
2011 Pullup Orchestra in Avignon (sf)

SAMUEL WENIGER

2019 Golden Age
2019 Anthology of Everything
2018 J (sf)
2016 I Kissed Your Kiss on Your
Girlfriends Cheek, It Was
Still Wet (sf)
2015 We Are Ok (sf)

CONTACT

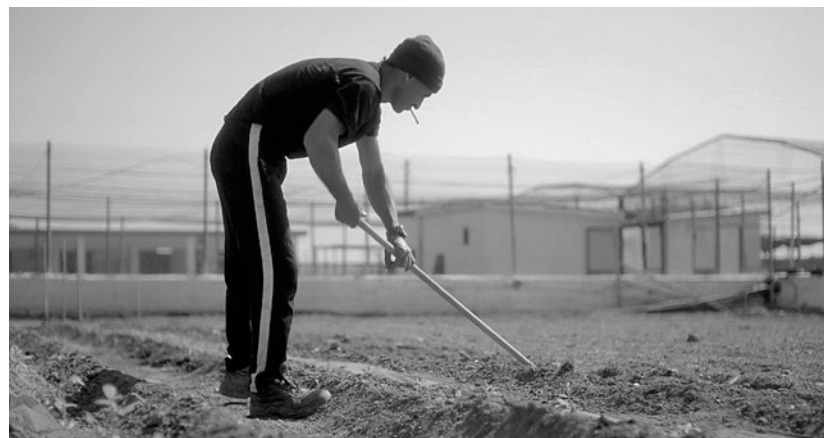
Nicole Biermeier
First Hand Films
+41 787760827
nicole.biermeier@firsthandfilms.com

AURELIO BUCHWALDER

ISOLA

SWITZERLAND | 2019 | 70' | ITALIAN

WORLD PREMIERE



SCREENPLAY

Aurelio Buchwalder

PHOTOGRAPHY

Aurelio Buchwalder

SOUND

Thomas Jeker, Patrick Becker,
Gregg Skermann

EDITING

Camila Mercadal

MUSIC

Pascal Schärli

PRODUCTION

Brigitte Hofer, Cornelia Seitler
(maximage Filmproduktion) ;
Anita Wasser, Sabine Gisiger (ZHdK) ;
Urs Augstburger (SRF) ;
Silvana Bezzola (RSI)

FILMOGRAPHY

2019 Isola
2016 Schwemmgut (sf)
2014 Lehrling (sf)
2011 Regeneration (sf)
2009 Bachrausch (sf)
2008 Faces Of India (sf)

CONTACT

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

On entre dans le film, comme on accède à Gorgona, par la mer. Roc hérissé de verdure, entouré des flots bleu foncé de la Méditerranée. Sur cette petite île, entre la Toscane et la Corse, se trouve une colonie pénitentiaire agricole. Les prisonniers détenus là sont libres de circuler, travaillent dans la vigne, le petit élevage de cochons ou le jardin potager entourant les bâtiments d'incarcération. Ici, le rapport à la nature est particulier et sans doute salvateur. Aurelio Buchwalder avait déjà filmé ce rapport original, se concentrant sur celui de l'Homme à l'eau du Pô dans son court métrage *Driftage* (VdR 2016). Cette fois-ci, sa caméra cherche à capter cela en filmant le paysage de l'île, sauvage et apaisant à la fois, dans une lumière brumeuse et douce. C'est le décor, l'écrin propice à la réflexion, qu'il a choisi pour entamer un dialogue avec les « habitants de l'île » : les détenus mais aussi le personnel encadrant, défilent devant la caméra, lisant des vers, évoquant des moments de leur passé tumultueux avec recul, ou exprimant avec justesse leur rapport à l'isolement.

Den Zugang zum Film bildet sich wie den Zugang zu Gorgona, mit dem Meer. Einbewachsener Felsen, umgeben vom dunkelblauen Wasser des Mittelmeers. Auf dieser kleinen Insel zwischen der Toskana und Korsika befindet sich eine landwirtschaftliche Gefängnisanlage. Die dort untergebrachten Häftlinge können sich frei bewegen und arbeiten im Weinberg, in der kleinen Schweinezucht oder im Gemüsegarten, die das Gefängnis umgeben. Das Verhältnis zur Natur ist hier etwas besonderes, zweifellos Lebensrettendes. Dieses ursprüngliche Verhältnis hatte Aurelio Buchwalder mit Fokus auf das des Menschen mit dem Wasser des Flusses Po in seinem Kurzfilm *Driftage* (Visions du Réel 2016) schon einmal behandelt. Diesmal unternimmt seine Kamera den Versuch, es festzuhalten, indem sie die wilde und gleichzeitig beruhigende Landschaft der Insel in einem dunstigen, weichen Licht filmt. Diese die Reflexion fördernde Kulisse wählt er, um in einen Dialog mit den « Bewohnern » der Insel zu treten: Die Inhaftierten, aber auch das Gefängnispersonal erscheinen vor der Kamera, lesen Verse, erinnern sich rückblickend an Begebenheiten aus ihrer bewegten Vergangenheit oder fassen ihre Beziehung zur Isolation in treffende Worte.

We enter the film, like we access Gorgona, by the sea. A rock bristling with greenery, surrounded by the dark blue waves of the Mediterranean. On this small island between Tuscany and Corsica, there is an agricultural penal colony. The prisoners held there are free to move around, working the vines, the small pig farm or the vegetable garden surrounding the prison buildings. Here, the relationship to nature is particular and undoubtedly redeeming. Aurelio Buchwalder had already filmed this original relationship, focusing on that of humans with the waters of the River Po in his short film *Driftage* (VdR 2016). This time, his camera seeks to capture that by filming the island's landscape, simultaneously savage and soothing, in a hazy and soft light. This is the setting, the ideal backdrop for reflection, that he chose to begin a dialogue with the "island's inhabitants": the prisoners but also the supervisory staff appear before the camera, reading verse, evoking moments from their tumultuous past with hindsight, or accurately expressing their relationship with isolation.

MADELINE ROBERT



BOUTHEYNA BOUSLAMA

LOOKING FOR THE MAN WITH THE CAMERA

À LA RECHERCHE DE L'HOMME À LA CAMÉRA

FRANCE, SWITZERLAND | 2019 | 76' | ARABIC, FRENCH

WORLD PREMIERE

Boutheyna Bouslama se souvient de vacances en Syrie à l'été 1994: un garçon lui tendait ses bras chargés de cerises. Il s'appelait Oussama. Vingt ans après, son nom apparaît au générique de *Homs, chronique d'une révolte* de Talal Derki, programmé à Istanbul. L'ami d'enfance est devenu « l'homme à la caméra », un « activiste média » documentant les manifestations et leur répression par le régime Assad, jusqu'à son arrestation en 2012. La cinéaste part à la recherche de celui dont le nom figure sur la liste des 70 000 disparitions forcées survenues depuis le début du conflit. Pendant trois ans, elle multiplie les rencontres avec celles et ceux qui l'ont connu: Kahtan, collègue qui conserve sa caméra comme un talisman, Loze, Noura, ou encore Yassin, écrivain passé lui-même par les geôles d'Assad-père et dont l'épouse est portée disparue. L'espoir, le découragement, l'obstination innervent ce film qui tient autant du journal intime que de l'enquête sur un système oppresseur. *À la recherche de l'homme à la caméra* veut rendre justice à un citoyen-photographe « avalé par le sol » parce qu'il témoignait d'une réalité que personne n'a voulu voir.

Boutheyna Bouslama erinnert sich an einen Urlaub in Syrien im Sommer 1994: Ein Junge streckt ihr seine mit Kirschen beladenen Arme entgegen. Er heisst Oussama. Zwanzig Jahre später erscheint sein Name im Vorspann von *Return to Homs* (Talal Derki), der in Istanbul ausgestrahlt wird. Der Jugendfreund ist zum « Mann mit der Kamera » geworden, ein « Medienaktivist », der die Demonstrationen und ihre Unterdrückung durch das Assad-Regime bis zu seiner Verhaftung im Jahr 2012 dokumentiert. Die Filmemache rin geht auf die Suche nach dem Mann, dessen Name auf der Liste der 70'000 seit dem Beginn des Konflikts Zwangsverschleppten steht. Drei Jahre lang traf sie zahlreiche Menschen, die ihn kannten: Kahtan, ein Kollege, der seine Kamera wie einen Talisman aufbewahrt, Loze, Noura oder Yassin, einen Schriftsteller, der selbst die Kerker von Assads Vater kennengelernt hat, und dessen Frau vermisst wird. Hoffnung, Entmutigung, Hartnäckigkeit durchdringen diesen Film, der sowohl ein Tagebuch als auch die Untersuchung eines repressiven Systems ist. *Looking for the Man With the Camera* will Gerechtigkeit gegenüber einem Bürger-Fotografen üben, der « vom Boden verschluckt » wurde, weil er eine Realität zeigte, die niemand sehen wollte.

Boutheyna Bouslama remembers her holidays in Syria in the summer of 1994: a boy offered her an armful of cherries. He was called Oussama. Twenty years later, his name appears in the credits of *Return to Homs* by Talal Derki, programmed in Istanbul. The childhood friend has become "the man with the camera", a "media activist" documenting the demonstrations and their repression by the Assad regime, until his arrest in 2012. The filmmaker sets off in search of the man whose name features on the list of the 70,000 forced disappearances that have occurred since the beginning of the conflict. For three years, she multiplies her encounters with the women and men who have known him: Kahtan, a colleague who keeps his camera like a talisman, Loze, Noura, or Yassin, a writer who also passed through the jails of Assad's father and whose wife is reported as missing. Hope, despondency and obstinacy innervate this film which is as much a diary as it is an investigation of an oppressive system. *Looking for the Man With the Camera* wants to ensure justice for a citizen-photographer "swallowed by the soil" because he bore witness to a reality that nobody wanted to see.

PHOTOGRAPHY

Boutheyna Bouslama

SOUND

Hakan İgşiz

EDITING

Boutheyna Bouslama,
Giuliano Papacchioli

MUSIC

Murat Öztürk, Barış Güvenenler

PRODUCTION

Farid Rezkallah (24 images),
Joëlle Bertossa (Close Up Films)

FILMOGRAPHY

2019 *Looking for the Man With the Camera*
2014 *Trittico Nights* (sf)
2012 *Make Me Beautiful* (sf)
2011 *Far Away* (sf)
2010 *Mawsim al hijra ilal janoub* (mlf)
2009 *Mama habibti* (sf)

CONTACT

Farid Rezkallah
24images
+33 243781845
farid@24images.fr
www.24images.fr

EMMANUEL CHICON

MARTINE DEYRES

LUCKY HOURS

LES HEURES HEUREUSES

FRANCE, SWITZERLAND, BELGIUM | 2019 | 81' | FRENCH

WORLD PREMIERE



SCREENPLAY

Martine Deyres, Anne Paschetta

PHOTOGRAPHY

Jean Christophe Beauvallet,
Jean Christophe Gaudry,
Dino Berguglia, Antoine Marie Meert

SOUND

Olivier Hespel, Marianne Roussy,
Olivier Schwob

EDITING

Philippe Bouca, Catherine Catella,
Martine Deyres

MUSIC

Olivier Brisson, Nicola Marinoni

PRODUCTION

Alexandre Cornu (Les Films du
Tambour de Soie), Bande à Part Films,
Luxe Fugit Film

FILMOGRAPHY

2019 Lucky Hours
2015 Le sous-bois des insensés, une
traversée avec Jean Oury
2015 Jean Oury, rencontre à
La Borde (mlf)
2010 L'homme sans chapiteau (mlf)
2007 White Spirit (mlf)
2003 Lieu commun (sf)
2003 Pas d'accord (1) (sf)
2003 Pas d'accord (2) (mlf)

CONTACT

Les Films du Tambour de Soie
+33 491333575
tamtamsoie@tamtamsoie.net
www.tamtamsoie.net

Entre 1939 et 1945, 45 000 internés sont morts de faim dans les hôpitaux psychiatriques français. Un seul lieu échappe à cette hécatombe : l'asile de St Alban, village isolé de Lozère. Que s'y est-il passé qui a fait exception ? Retraçant sur plusieurs décennies l'histoire de ce haut lieu de la psychiatrie, à partir de précieuses archives filmées et des récits de ceux qui y ont travaillé, Martine Deyres répond à cette question et démontre, ce faisant, comment le courage politique et l'audace poétique qui y ont été mis en pratique ont participé à changer le regard porté par la médecine et la société sur la folie. Se sont croisés dans ce creuset du mouvement dit « psychothérapie institutionnelle », des résistants, des artistes, des médecins et des philosophes – parmi eux Paul Éluard, Tristan Tzara ou encore Georges Canguilhem. Aux côtés des médecins, des infirmiers, des habitants et des malades, tous ont fait partie d'une aventure humaine dont le dévoilement n'est pas un geste de nostalgie, mais bien un appel, nécessaire et urgent, à faire preuve du même courage, des mêmes capacités d'inventions, dans les luttes d'aujourd'hui.

Zwischen 1939 und 1945 verhungerten 45'000 Internierte in französischen psychiatischen Krankenhäusern. Nur in der Irrenanstalt von St. Alban, einem abgelegenen Dorf in der Lozère, fand dieses Massensterben nicht statt. Wie kam es zu dieser Ausnahme? Martine Deyres verfolgt die Geschichte dieser Hochburg der Psychiatrie über mehrere Jahrzehnte zurück. Basierend auf wertvollen Filmarchiven und den Berichten derjenigen, die dort arbeiteten, beantwortet sie diese Frage und zeigt damit auf, wie in die Praxis umgesetzter politischer Mut und poetische Kühnheit dazu beigetragen haben, den Blick der Medizin und der Gesellschaft auf den Wahnsinn zu verändern. Widerstandskämpfer, Künstler, Ärzte und Philosophen wie Paul Eluard, Tristan Tzara oder Georges Canguilhem begegneten sich in diesem Schmelztiegel der sogenannten «institutionellen Psychotherapie». Ärzte, das Pflegepersonal, Bewohner und Patienten waren alle Teil eines menschlichen Abenteuers, dessen Enthüllung nicht aus Nostalgie geschieht, sondern eine notwendige und dringende Aufforderung ist, in den heutigen Kämpfen den gleichen Mut, den gleichen Einfallsreichtum zu zeigen.

45,000 patients died in French psychiatric hospitals between 1939 and 1945. A single site escaped this carnage: the asylum in Saint-Alban, an isolated village in Lozère. What happened there for it to be an exception? Retracing several decades in the history of this important site of psychiatry, using precious archival films and the accounts of those who worked there, Martine Deyres answers this question and, in doing so, shows how the political courage and poetic audacity that were practised there contributed to changing medicine and society's perception of madness. Intersecting in the crucible of this movement called "institutional psychotherapy" were members of the Resistance, artists, doctors and philosophers—including Paul Eluard, Tristan Tzara and Georges Canguilhem. Alongside doctors, nurses, inhabitants and the patients, all were part of a human adventure whose unveiling is not a gesture of nostalgia, but rather a necessary and urgent appeal to demonstrate the same courage and the same inventiveness in today's struggles.

CÉLINE GUÉNOT



TAMARA MILOSEVIC

NAÏMA

SWITZERLAND | 2019 | 58' | FRENCH, ARABIC

WORLD PREMIERE

Nathalie ne s'en sort pas avec son fils Gobran, en indélicatesse avec la police et avec l'école. Ensemble, ils passent voir Naïma Serroukh, instigatrice et animatrice bénévole du projet Tasamouh, un terme du Coran qui signifie tolérance, réconciliation, pardon. Juriste marocaine établie à Bienne depuis vingt ans, femme musulmane indépendante, Naïma croit au dialogue pour prévenir entre autres l'extrémisme religieux – ce qu'on appelle aujourd'hui la « radicalisation ». *Naïma* dresse en cinéma direct un portrait pudique et émouvant de cette « Mère courage » qui écoute, éduque, rassure, prend soin d'un lien social qu'il faut sans cesse consolider, à l'image des adolescents fragilisés comme Gobran. Tamara Milosevic filme l'engagement de cette infatigable héroïne du quotidien qui entend bousculer les préjugés enracinés de part et d'autre de sa communauté d'appartenance, en menant ce qu'elle nomme une « action sociale normale ». Autrement dit, débarrassée de toute référence parfois encombrante à une religion qui suscite plus que jamais, méfiance et rejet.

Nathalie kommt mit ihrem Sohn Gobran nicht zurecht, der Schwierigkeiten mit der Polizei und in der Schule hat. Gemeinsam suchen sie Naïma Serroukh auf, Initiatorin und ehrenamtliche Betreuerin des Projekts Tasamouh, ein Begriff des Korans, der Toleranz, Versöhnung und Vergebung bedeutet. Die seit zwanzig Jahren in Biel ansässige marokkanische Juristin Naïma, eine unabhängige Frau und Muslimin, glaubt an den Dialog, um unter anderem den heute als «Radikalisierung» bekannten religiösen Extremismus zu bekämpfen. *Naïma* zeichnet mit Direktkino Methoden ein behutsames und bewegendes Porträt dieser «Mutter Courage», die zuhört, erzieht, beruhigt und eine soziale Bindung pflegt, die ständig gestärkt werden muss, genau wie verunsicherte Jugendliche wie Gobran. Tamara Milosevic filmt das Engagement dieser unermüdlichen Alltagsheldin, die tief verwurzelte Vorurteile sowohl innerhalb ihrer Gemeinschaft als auch ihr gegenüber durch eine, wie sie es nennt, «normale soziale Aktion» abbauen will. Mit anderen Worten, eine von jeglicher miteinander hinderlichen Bezugnahme auf eine Religion, die mehr denn je Misstrauen und Ablehnung hervorruft, befreite soziale Aktion.

Nathalie cannot cope with her son Gobran, who is having difficulties with the police and at school. Together, they go to see Naïma Serroukh, instigator and facilitator of the project called Tasamouh, a term from the Koran that designates tolerance, reconciliation and forgiveness. A Moroccan legal practitioner based in Bienne for 20 years and an independent Muslim woman, Naïma believes in dialogue to prevent among other things religious extremism—what we now call “radicalisation”. In direct cinema, *Naïma* draws a modest and moving portrait of this “Mother Courage” who listens, educates, reassures and nurtures a social bond which has to be constantly consolidated, just like the weakened teenagers like Gobran. Tamara Milosevic films the commitment of this tireless everyday heroine who intends to shake up the entrenched prejudices on both sides of the community she belongs to, by undertaking what she calls a “normal social action”. In other words, rid of any, at times cumbersome, reference to a religion that, more than ever, arouses mistrust and rejection.

SCREENPLAY

Tamara Milosevic

PHOTOGRAPHY

Ramón Giger

SOUND

Nadja Gubser

EDITING

Konstantin Gutscher

MUSIC

Ilija Corić

PRODUCTION

David Fonjallaz, Louis Mataré (Lomotion AG);
Urs Augstburger (SRF)

FILMOGRAPHY

2019 *Naïma* (mlf)
2016 *Ich und mein Islam* (sf)
2013 *Die Insel* (sf)
2012 *Das Amtsgericht* (sf)
2009 *Melhas dritte Hochzeit* (sf)
2009 *Überall nur nicht hier*
2008 *El futuro del ayer*
2005 *Zur falschen Zeit am falschen Ort*
2003 *Cement* (mlf)

CONTACT

David Fonjallaz
Lomotion AG
+41 313880066
david@lomotion.ch
www.lomotion.ch

EMMANUEL CHICON

IRENE MUÑOZ MARTIN

NO NOS REPRESENTAN

SWITZERLAND | 2019 | 40' | SPANISH

WORLD PREMIERE



SCREENPLAY

Irene Muñoz Martín

PHOTOGRAPHY

Diego Cabezas, Laura Morales

SOUND

David Perez

EDITING

Omar Razzak

PRODUCTION

Dan Wechsler (Bord Cadre films) ;
Olivier Zuchuat (HEAD Geneva
University of Art and Design – Film
Department/Cinéma du réel)

FILMOGRAPHY

2019 No Nos Representan (mlf)
2016 Return Operation (mlf)
2016 I Am Swiss! (mlf)
2014 La Vague (sf)

CONTACT

Dan Wechsler
Bord Cadre films Sàrl
+41 794119387
info@bordcadrefilms.com
www.bordcadrefilms.com

On entre dans un tableau vivant: des comédiens manifestant au cri de « Ils ne nous représentent pas! », slogan de ralliement des Indignés de la place « Puerta del Sol », qui en 2011, partageaient leurs désirs de créer un espace original de démocratie directe. Comme Irène Muñoz Martín. Dans cet essai personnel, elle revient sur cette expérience qui n'a pas encore trouvé son « expression »: une image canonique, qu'elle tente, en vain, de saisir. Cette impossibilité la conduit à interroger l'histoire de l'art et sa capacité à être un vecteur d'idéologie, à travers l'observation d'étudiants copiant des œuvres classiques de maîtres espagnols à l'école des Beaux-Arts de Madrid, ou l'évocation d'un épisode de la Guerre civile, quand les Républicains ont organisé l'évacuation de ces mêmes tableaux vers la Suisse, opération de sauvetage que Franco récupèrera à son profit. En rapprochant des événements éloignés dans le temps et l'espace, la cinéaste produit une fascinante lecture des notions de copie et d'original et fait dialoguer l'Histoire officielle et le passé avec la représentation, ambiguë et plurielle, des luttes politiques du présent.

Wir betreten ein lebendes Bild: Schauspieler demonstrieren zum Schrei « Sie repräsentieren uns nicht! », Schlachtruf der Bewegung der « Empörten der Puerta del Sol », die 2011 ihren Wunsch nach einem Raum für die direkte Demokratie zum Ausdruck brachten. Wie auch Irène Muñoz Martín. In ihrem persönlichen Essay blickt sie auf diese Erfahrung zurück, die ihren « Ausdruck » noch nicht gefunden hat: ein kanonisches Bild, das sie vergeblich zu greifen versucht. Diese Unmöglichkeit führt sie dazu, die Kunstgeschichte und ihre Fähigkeit, ein Vektor der Ideologie zu sein, zu hinterfragen. Hierzu beobachtet sie Studenten, die an der Madrider Schule der Schönen Künste klassische Werke spanischer Meister kopieren, oder sie erinnert an eine Episode des Bürgerkriegs, als die Republikaner die Evakuierung selbiger Gemälde in die Schweiz organisierten, eine Rettungsaktion, die Franco schliesslich zu seinem Vorteil nutzte. Indem sie zeitlich und räumlich voneinander entfernte Ereignisse zusammenführt, schafft die Filmemacherin eine faszinierende Lesart der Begriffe 'Kopie' und 'Original' und stellt einen Dialog zwischen der offiziellen Geschichte, der Vergangenheit, und der mehrdeutigen und pluralistischen Darstellung der politischen Kämpfe der Gegenwart her.

We enter a living painting: actors demonstrating to the cries of "They don't represent us!", the rallying slogan of the Anti-austerity movement in the "Puerta del Sol" square, who in 2011 shared their desire to create an original space of direct democracy. Like Irène Muñoz Martín. In this personal essay, she returns to this experience that has not yet found its "expression": a canonical image that she attempts to capture, in vain. This impossibility leads her to examine the history of art and its capacity to be a vehicle of ideology, through the observation of students copying classical works by the Spanish masters at the School of Fine Arts in Madrid, or the evocation of an episode of the Civil War, when the Republicans organised the evacuation of these same paintings to Switzerland – a rescue operation that Franco reclaimed to his benefit. In bringing together events that are distant in time and space, the filmmaker produces a fascinating reading of the notions of the copy and the original and makes official History and the past interact with the ambiguous and plural representation of the political struggles of the present.

EMMANUEL CHICON

ANNA HUNGERBÜHLER

RESILIENZA

SWITZERLAND | 2019 | 33' | ITALIAN

WORLD PREMIERE



Que se passe-t-il dans la tête de Nuria ? Si les médecins examinent attentivement son cerveau, passé au crible de l'IRM, Anna Hungerbühler s'attache à nous faire partager le quotidien de son intrigante protagoniste, auprès de son petit garçon Numa et de son mari Francesco. Un bonheur familial qu'on devine arraché de haute lutte par une femme à la personnalité exubérante. C'est là que réside le mystère du film : que s'est-il passé, qui a ainsi façonné un rapport au monde si particulier, à la fois intense et mélancolique ? Le travail du film est justement de regarder, avec une immense pudeur, la femme qu'elle est aujourd'hui, laissant à notre imagination tout ce qui a précédé. C'est cette approche délicate, refusant les explications, les simplifications, et les chemins attendus qui parvient à toucher à la vérité d'un être. Un portrait en dentelle, plein de creux et de convolutions, dans lequel la force et la fragilité de Nuria se rejoignent, et qui nous invite – d'avantage qu'à percer un secret – à partager son bonheur et en accepter les zones d'ombres.

Was geht in Nurias Kopf vor sich? Während die Ärzte ihr per MRT in allen Einzelheiten dargestelltes Gehirn aufs Genaueste untersuchen, versucht Anna Hungerbühler, uns den Alltag ihrer faszinierenden Protagonistin zusammen mit ihrem jungen Sohn Numa und ihrem Mann Francesco teilen zu lassen. Ein Familienglück, von dem man erahnt, dass es von einer Frau mit überschwänglicher Persönlichkeit hart erkämpft wurde. Hier liegt das Geheimnis des Films: Was ist passiert, das diese so intensive und melancholische, besondere Beziehung zur Welt geprägt hat? Die Arbeit des Films besteht darin, die Frau, die sie heute ist, so unaufdringlich wie möglich anzusehen und alles, was vorausging, unserer Phantasie zu überlassen. Erst diese Feinfühligkeit, die Erklärungen, Vereinfachungen und erwartete Wege ablehnt, macht es möglich, die Wahrheit eines Wesens zu berühren. Ein Nurias Stärke und Zerbrechlichkeit vereinendes Porträt, das wie feine Spitze aus Auslassungen und Umgehungen besteht und uns einlädt, anstatt nur ein Geheimnis zu lüften, ihr Glück zu teilen und seine Grauzonen zu akzeptieren.

What is happening in Nuria's head? While doctors carefully examine her brain, thoroughly scrutinised by an MRI, Anna Hungerbühler endeavours to show us the day-to-day of her intriguing protagonist, with her little boy Numa and her husband Francesco. A family happiness we sense to be hard-won by a woman with an exuberant personality. This is where the mystery of the film lies: what happened that could shape in this way such a particular relationship, simultaneously intense and melancholic, with the world? The work of the film is, precisely, to look with immense modesty at the woman she is today, leaving all that came before to our imagination. This delicate approach, refusing explanations, simplifications and expected paths, is what succeeds in reaching the truth of a being. A portrait in lacework, full of cavities and convolutions, in which the strength and fragility of Nuria come together and which invites us—more than revealing a secret—to share her happiness and accept its grey areas.

PHOTOGRAPHY

Letizia Bernasconi

SOUND

Rico Andriolo, Vanni Moretti

EDITING

Davide Curti

PRODUCTION

Conservatorio Internazionale Scienze Audiovisive CISA

FILMOGRAPHY

2019 Resilienza (mlf)
2018 Il viaggio (sf)
2017 Noise (sf)
2017 Metamorfosi (sf)
2016 L'annuncio (sf)
2016 Spiraglio (sf)

CONTACT

Conservatorio Internazionale Scienze
Audiovisive
+41 917560090
info@cisaonline.ch
www.cisaonline.ch

CÉLINE GUÉNOT

LAURA COPPENS

TASTE OF HOPE

LE GOÛT DE L'ESPOIR

SWITZERLAND, GERMANY | 2019 | 70' | FRENCH

WORLD PREMIERE



PHOTOGRAPHY

Laura Coppens

SOUND

Azadeh Zandieh

EDITING

Angelika Levi, Laura Coppens

MUSIC

Azadeh Zandieh

PRODUCTION

Laura Coppens (Srikandi Films)

FILMOGRAPHY

2019 Taste of Hope

2012 Children of Srikandi

Les ouvriers d'une usine de thé autogérée décident d'aller à contre-courant et d'appliquer leurs propres règles. Mais comment prévoir, travailler et survivre dans l'univers impitoyable de la concurrence et du profit ? Au jour le jour, par exemple. Dans un monde dominé par l'argent et la loi de l'exploitation des plus faibles, le film offre littéralement des alternatives pour penser notre avenir, et des moyens et outils pour parvenir à l'améliorer. La tâche n'est pas aisée, mais *Le Goût de l'espoir* explique avec rigueur et précision que beaucoup de choses peuvent être faites si l'on change notre rapport aux modes de production et au travail. Sans engager de grands gestes ou discours politiques, la cinéaste utilise sa caméra et un montage méticuleux pour montrer comment assembler les nouvelles possibilités d'une existence commune. Un exercice d'observation superbement confectionné. Un petit manuel d'auto-défense et de résistance à la pensée néolibérale qui souhaite que les travailleurs gardent la tête baissée. « Un goût d'espoir », assurément.

Die Arbeiter einer selbstverwalteten Teefabrik beschliessen, allem zum Trotz, nach ihren eigenen Regeln zu spielen. Es stellt sich aber die Frage, wie man im weltweit herrschenden rücksichtslosen Wettbewerb und Streben nach Profit planen, arbeiten und überleben kann. Einen Tag nach dem anderen, zum Beispiel. In einer Welt, die vom Profitdenken und den Gesetzen der Ausbeutung Schwächerer beherrscht wird, bietet der Film buchstäblich eine Reihe alternativer Möglichkeiten, unsere Zukunft sowie die Mittel und Werkzeuge ihrer Gestaltung neu zu erdenken. Dies ist keine leichte Aufgabe, aber wie *Taste of Hope* sorgfältig und präzise zeigt, ist noch vieles machbar, wenn wir unser Verhältnis zu Produktion und Arbeit ändern. Anstatt auf grosse Gesten oder politische Aussagen konzentriert sich die Regisseurin auf die Arbeit mit der Kamera und einen durchdachten Schnitt, um zu verstehen, wie man neue Möglichkeiten der gemeinschaftlichen Existenz miteinander verknüpfen kann. Das Ergebnis ist eine meisterhaft gestaltete Übung in Beobachtungsfähigkeit. Ein kleines Handbuch der Selbstverteidigung und des Widerstands gegen den Neoliberalismus, der sich nichts sehnlicher wünscht, als dass sich die Arbeiter weiter buckeln. In der Tat ein Vorgesmack auf Hoffnung.

The workers of a self-managed tea factory decide to go against the grain and play by their own rules. The problem is: how can you plan, work and survive in a world driven by ruthless competition? One day at a time, for instance. In a world ruled by profit and dominated by the exploitation of the weaker ones, *Taste of Hope* literally offers an alternative set of ways about how to think our future and the means and tools to work for it. It is not an easy job but, as the film carefully and precisely shows, there is still a lot that can be done if we change our relationship to production and labor. Instead of making grand gestures or political statements, the filmmaker works with the camera and with a thoughtful editing in order to understand how to weave together new possibilities of communal existence. The result is a superbly crafted observational exercise. A little manual of self-defense and resistance in the face of a neoliberalism that wishes for workers to keep their heads down. A taste of hope indeed.

CONTACT

Laura Coppens
Srikandi Films
+49 17664460956
coppens.laura@googlemail.com

GIONA A. NAZZARO

COMPÉTITION INTERNATIONALE MOYENS ET COURTS MÉTRAGES

INTERNATIONAL COMPETITION MEDIUM
LENGTH AND SHORT FILM

LE CINÉMA DOCUMENTAIRE CONTEMPORAIN
À TRAVERS UNE SÉLECTION DE MOYENS
MÉTRAGES ET DE COURTS MÉTRAGES
ORIGINAUX ET SINGULIERS.

DER ZEITGENÖSSISCHER DOKUMENTARFILM
DURCH EINE AUSWAHL ORIGINELLEN
UND EINZIGARTIGEN MITTELLANGEN
UND KURZFILMEN.

CONTEMPORARY DOCUMENTARY FILMMAKING
THROUGH A SELECTION OF ORIGINAL AND
SINGULAR MEDIUM LENGTH AND SHORT FILMS.

ARTHUR KLEINJAN

ABOVE US ONLY SKY

NETHERLANDS | 2019 | 29' | ENGLISH

INTERNATIONAL PREMIERE



PHOTOGRAPHY

Arthur Kleinjan

SOUND

Willem Schneider

EDITING

Arthur Kleinjan

MUSIC

Michael Galasso

PRODUCTION

Arthur Kleinjan

FILMOGRAPHY

2019 Above Us Only Sky (sf)

2008 Moments of Considered Time (sf)

Comment débiter une enquête sur le hasard ? Par un voyage retardé. Le narrateur raconte l'éruption du volcan islandais Eyjafjöll, qui, en 2010, cloue au sol l'avion qu'il devait prendre pour Prague. Méditant sur les images puissantes de la « colère de la terre », Kleinjan se souvient d'un autre vol qui n'est jamais arrivé, lui, l'aéronef s'écrasant au nord de la Tchécoslovaquie en 1972, avant d'atteindre Belgrade. De ce crash, seule une stewardesse serbe a miraculeusement réchappé. Citée dans le Guinness des records, elle sera amenée à croiser les Beatles, tandis que John Lennon sera considéré comme le « Lénine » de la jeunesse tchèque anti-communiste. Au cours de cette investigation qui se transforme en machine spéculative, le cinéaste trouvera d'autres correspondances fortuites et d'autres coïncidences troublantes de ce type. Telle l'ancienne usine en ruine qui ouvre et ferme le film, *Above Us Only Sky* utilise libres associations et traces indicelles pour fondre des personnages et des événements dans un récit inédit, emprunt de réalisme magique.

Wie beginnt eine Untersuchung des Zufalls? Mit einer verspäteten Reise. Der Erzähler berichtet vom Ausbruch des isländischen Vulkans Eyjafjöll, der 2010 sein Flugzeug nach Prag am Start hinderte. Indem er über die kraftvollen Bilder dieses „Zorns der Erde“ nachdenkt, erinnert sich Kleinjan an einen anderen Flug, der nie ankam, weil das Flugzeug 1972 im Norden der Tschechoslowakei abstürzte, bevor es Belgrad erreichen konnte. Nur eine serbische Stewardess überlebte den Flugzeugabsturz auf wundersame Weise. Sie wurde ins Guinness-Buch der Rekorde aufgenommen und begegnete den Beatles, während John Lennon als der „Lenin“ der tschechischen antikommunistischen Jugend galt. Im Verlauf dieser Untersuchung, die sich in eine spekulative Maschine verwandelt, stößt der Filmemacher auf weitere unbeabsichtigte Übereinstimmungen und seltsame Zufälle dieser Art. Wie die alte, baufällige Fabrik zu Beginn und am Ende des Films benutzt *Above Us Only Sky* freie Assoziationen und Indexspuren, um Personen und Ereignisse in einer neuartigen, von magischem Realismus geprägten Erzählung verschmelzen zu lassen.

How do you start an investigation into chance? By a late journey. The narrator tells how the eruption of the Icelandic volcano Eyjafjöll stopped the plane he should have taken for Prague in 2010 from taking off. Meditating on the powerful images of the "Earth's anger", Kleinjan remembered another flight that never arrived: the aircraft crashed in northern Czechoslovakia in 1972, before reaching Belgrade. Only a Serbian stewardess miraculously survived the crash. She was included in the Guinness Book of Records and got to meet the Beatles, when John Lennon was considered like "Lenin" by the young Czech anti-communists. During this investigation that becomes a speculative mechanism, the filmmaker finds other lucky happenstances and troubling coincidences of this kind. Such as the old factory in ruins that opens and closes the film, *Above Us Only Sky* uses free association and incidental traces to blend characters and events into an original story, imbued with magical realism.

CONTACT

Theus Zwakhals
LIMA
+31 203892030
theuszwakhals@li-ma.nl
www.li-ma.nl/lima

EMMANUEL CHICON



MARIO PFEIFER

AGAIN

NOCH EINMAL

GERMANY | 2019 | 39' | GERMAN, KURDISH, ENGLISH, SPANISH

WORLD PREMIERE

Il s'appelait Schabas Saleh Al-Aziz. Il venait d'Irak où sa famille était restée. Il avait 21 ans. Il souffrait d'épilepsie et de troubles mentaux et il a été retrouvé mort de froid dans une forêt d'ex-Allemagne de l'Est. Quelque temps avant sa mort, il avait été l'objet d'un intense débat lorsqu'au cours d'un violent incident dans un supermarché, il s'était retrouvé ligoté à un arbre par quatre hommes – héros d'après certains, justiciers autoproclamés mus par le racisme pour les autres. C'est l'événement que Mario Pfeifer se propose de reconstituer en studio, dans ses moindres détails. Convoquant les codes du talk-show télévisuel, du cinéma d'action ou encore de la mise en scène judiciaire, il donne à chacun la parole, faisant du cinéma le moyen d'un procès qui n'a jamais eu lieu puisque le juge en charge du dossier a refusé d'instruire le cas. Reste à constituer un jury. Ce seront dix hommes et femmes avec comme seul point commun d'avoir eux aussi quitté leur pays pour s'installer en Allemagne. Un film nécessaire, contemporain et d'une précision implacable.

Sein Name war Schabas Saleh Al-Aziz und kam aus dem Irak. Er war 21 Jahre alt, litt an Epilepsie und psychischen Störungen und wurde in einem Wald in der ehemaligen DDR erfroren gefunden. Einige Zeit vor seinem Tod war er Gegenstand heftiger Debatten gewesen, als er während eines gewalttätigen Vorfalles in einem Supermarkt von vier Männern an einen Baum gefesselt wurde – für die einen Helden, für die anderen selbsternannte, von Rassismus angetriebene Bürgerwehler. Dieses Ereignis will Mario Pfeifer bis ins letzte Detail im Studio nachbauen. Er beruft sich auf die Codes von Fernseh-Talkshows, Actionfilmen und inszenierten Gerichtsverhandlungen, lässt alle zu Wort kommen und macht das Kino zu einem Prozess, der nie stattgefunden hat, da der für den Fall zuständige Richter sich weigerte, in dem Fall zu ermitteln. Es fehlt noch das Geschworenengericht. Es wird aus zehn Männern und Frauen bestehen, deren einzige Gemeinsamkeit darin besteht, dass auch sie ihr Land verlassen haben, um sich in Deutschland niederzulassen. Ein notwendiger und zeitgemässer Film von gnadenloser Schärfe.

His name was Schabas Saleh Al-Aziz. He came from Iraq where his family had remained. He was 21 years old. He suffered from epilepsy and mental disorders and he was found frozen to death in a forest in former East Germany. Some time before his death, he had been the subject of an intense debate when, during a violent incident in a supermarket, he had found himself tied to a tree by four men—heroes to some, self-appointed vigilantes fuelled by racism to others. This is the event that Mario Pfeifer proposes to re-enact in a studio, down to the smallest detail. Applying the codes of the TV talk-show, action films or even legal staging, he lets everyone speak, using film as the means to hold a trial that never took place, since the judge handling the case refused to investigate it. A jury needed to be composed—ten men and women with only one thing in common; they too left their country to settle in Germany. An essential, contemporary film of unrelenting precision.

SCREENPLAY

Mario Pfeifer, Lilian von Keudell

PHOTOGRAPHY

Stephan Burchardt

SOUND

Thomas Wallmann

EDITING

Mario Pfeifer

MUSIC

Kamran Sadeghi

PRODUCTION

Mario Pfeifer (blackboardfilms), Oliver Thau (Papermoon Films), Mario Pfeifer (Mario Pfeifer Studio)

FILMOGRAPHY

- 2019 Again (mlf)
- 2018 Approximation in the Digital Age to a Humanity Condemned to Disappear (sf)
- 2017 Point of No Return (sf)
- 2016 On Fear and Education, Disenchantment and Justice, Protest and Disunion in Saxony / Germany
- 2016 Corpo Fechado (mlf)
- 2015 #blacktivist, (sf)
- 2010 To Hari (sf)
- 2010 A Formal Film in Nine Episodes, Prologue & Epilogue (mlf)
- 2010 The Los Angeles River – Project (sf)
- 2009 Reconsidering the New Industrial Parks Near Irvine, California (sf)
- 2008 Yet Untitled [Pieces of Nature] (sf)
- 2008 Untitled [Two Guys] (sf)

CONTACT

Mario Pfeifer
blackboardfilms
+49 17678305426
blackboardfilms
www.blackboardfilms.info

CÉLINE GUÉNOT

MANON VILA

AKABOUM

FRANCE | 2019 | 30' | FRENCH

WORLD PREMIERE

PHOTOGRAPHY

Mathilde Cathelin

SOUND

Guillaume Etchegoyen

EDITING

Gabriel Gonzalez

MUSIC

Bamao Yende, Xavier Godard

PRODUCTION

Nora Rotman (Les Ecuries Productions)

FILMOGRAPHY

2019 Akaboum (sf)

En banlieue parisienne, un groupe d'adolescents erre à la recherche d'une «rave party». L'architecture périphérique de la ville défile comme le décor d'une aventure rétro futuriste qui aurait mal tourné; l'utopie gouvernementale des grands ensembles, le rêve plastifié du parc Eurodisney, les zones de jeu et de sport utilisées maintenant comme espaces pour la défonce. La banlieue parisienne se révèle alors comme étant la scène d'un projet politique échoué, qui n'a fait qu'intensifier les différences entre les quartiers défavorisés et le centre de la ville. Pourtant, la jeunesse filmée par Manon Vila n'est pas une jeunesse vaincue. Elle est forte, fière, intelligente et pleine d'espoir. En filmant cette déambulation en quête de jouissance, la réalisatrice explore les frontières physiques, politiques et urbaines d'un quartier. Avec une liberté poétique très étonnante, *Akaboum* remet en question le discours officiel sur l'héritage colonial et l'exclusion sociale. Un film qui bouscule les stéréotypes établis autour de la notion de périphérie.

Eine Gruppe von Jugendlichen zieht durch die Pariser Banlieue, auf der Suche nach einer «Rave Party». Die Architektur der städtischen Peripherie zieht vorbei wie die Kulisse eines retro-futuristischen Abenteurers, das ein schlechtes Ende genommen hat. Die Utopie der Regierung, die in den grossen Wohnsiedlungen zum Ausdruck gekommen ist, der plastifizierte Traum des Disneyland Paris, die Spiel- und Sportplätze, die heute als Orte genutzt werden, um sich zu berauschen. Die Pariser Banlieue offenbart sich als Bühne eines gescheiterten politischen Pilotprojekts, das die Unterschiede zwischen den benachteiligten Quartieren und dem Stadtzentrum nur verstärkt hat. Und dennoch ist die von Manon Vila gefilmte Jugend keine Jugend, die sich geschlagen gibt. Sie ist stark, stolz, intelligent und voller Hoffnung. Indem sie dieses Herumwandern auf der Suche nach Vergnügen filmt, untersucht die Regisseurin die physischen, politischen und urbanen Grenzen des Quartiers. Mit verblüffender poetischer Freiheit hinterfragt *Akaboum* den offiziellen Diskurs über das koloniale Erbe und die soziale Exklusion. Ein Film, der an den etablierten Stereotypen rund um den Begriff der Peripherie rüttelt.

In the Parisian suburbs, a group of adolescents wander, looking for a rave party. The city's peripheral architecture goes by like the setting of a retro futuristic adventure gone wrong; the governmental utopia of the housing estates, the laminated dream of the Euro Disney Park, the playgrounds and sports areas now used as spaces for getting high. The Parisian suburbs are thus revealed like the theatre of a failed political project, which has only intensified the differences between the deprived neighbourhoods and the city centre. However, the youth filmed by Manon Vila is not defeated. It is strong, proud, intelligent and full of hope. By filming this wandering in search of pleasure, the director explores the physical, political and urban frontiers of the district. With a very surprising poetic liberty, *Akaboum* questions the official discourse on colonial heritage and social marginalisation. A film that shakes up the stereotypes built around the notion of fringes.



CONTACT

Nora Rotman
Les Ecuries Productions
+33 682089548
nora@lesecuriesproductions.com
www.lesecuriesproductions.com



LUCIA MARTINEZ, HUGO RADI

ALBA

SWITZERLAND | 2019 | 26' | FRENCH

WORLD PREMIERE

Écran noir. Une bouteille qui se brise sur le bitume. Quelques insultes fusent. Le décor d'une zone industrielle au petit matin, après une soirée bien chargée. Trois amis « trouvent » un véhicule, et s'embarquent pour une virée sans but apparent. Sauf pour l'un d'eux, rongé par sa culpabilité d'avoir trompé Alba, qui arrive le lendemain soir. Un individu lui a parlé d'une croix, peinte sur une falaise surplombant le paysage genevois, censée réconcilier celles et ceux qui l'atteignent avec leur être profond. Au-delà d'un délire mystique post-cuite, le gaillard pense que l'ascension vers le sommet lui permettra de trouver le courage nécessaire pour parler à sa copine. Flanqué de ses deux acolytes, pas vraiment convaincus par l'entreprise, mais loyaux, il s'élance sur les chemins escarpés qui mènent à la « Santa Croce ». Jouée par des acteurs non-professionnels, cette comédie sentimentale réalisée par Lucia Martinez (*Sonali*, VdR 2017) et Hugo Radi porte un regard tendre et léger sur des jeunes adultes désorientés qui s'efforcent de prendre – encore un peu – les histoires d'amour au sérieux.

Schwarze Leinwand. Eine Flasche zerbricht auf dem Asphalt. Schimpfwörter sind zu hören. Ein Industriegebiet am frühen Morgen nach einer durchzechten Nacht. Drei Freunde «finden» ein Fahrzeug und machen sich auf den Weg, ohne erkennbares Ziel. Mit Ausnahme von einem, den Schuldgefühle plagen, seit er Alba betrogen hat, die am Abend des nächsten Tags ankommt. Jemand hatte ihm von einem Kreuz erzählt, das in der Umgebung von Genf an eine Felswand gemalt ist und die Macht haben soll, all jene zu versöhnen, die es mit ihrem tiefsten Wesen erreichen. Für ihn ist es mehr als ein mystischer Trip nach einem Besäufnis – er denkt, dass der Aufstieg zum Gipfel ihm den Mut geben wird, mit seiner Freundin zu sprechen. Gemeinsam mit seinen beiden Komparsen, die von dem Unterfangen nicht überzeugt sind, ihm aber treu zur Seite stehen, nimmt er die steilen Pfade in Angriff, die zur «Santa Croce» führen. Die von Laienschauspielern unter der Regie von Lucia Martinez (*Sonali*, VdR 2017) und Hugo Radi gedrehte romantische Komödie folgt mit zärtlichem, leichtem Blick jungen Erwachsenen, die sich Mühe geben, Liebesgeschichten noch ein wenig ernst zu nehmen.

A black screen. A bottle breaks on the bitumen. A few insults are flung. The decor of an industrial area, first thing in the morning, after a busy night. Three friends “find” a vehicle and climb in for a journey with no clear aim. Except for one of them, troubled by the guilt of having cheated on Alba, who is arriving the next evening. Someone told him about a cross, painted on a cliff over the Genevan countryside, which is supposed to reconcile those who reach it with their innermost selves. Beyond a mystic, post-drinking delirium, the strapping lad believes that the climb to the summit will help him find the courage to talk to his girlfriend. Accompanied by his two acolytes, who are not entirely convinced about the undertaking, but remain loyal, he sets off up the steep paths that lead to the “Santa Croce”. This romantic comedy, played out by amateur actors under the direction of Lucia Martinez (*Sonali*, VdR 2017) and Hugo Radi, casts a tender and light vision over disoriented young adults who try to take their love lives – still a little longer – seriously.

SCREENPLAY

Hugo Radi, Lucia Martinez

PHOTOGRAPHY

Lucia Martinez

SOUND

Imanol Pittaluga

EDITING

Lucia Martinez

PRODUCTION

Lucia Martinez

FILMOGRAPHY

LUCIA MARTINEZ :

2019 Alba (sf)
2019 Eau vive (sf)
2017 Sonali (sf)
2016 Mirador (sf)

HUGO RADI :

2019 Alba (sf)
2016 Fedor (sf)
2015 Autour du méat (sf)
2015 Swizzair (sf)

CONTACT

Lucia Martinez
+41 764612632
lucia.mg15@gmail.com

EMMANUEL CHICON

NATALIE CUBIDES-BRADY

BEYOND THE NORTH WINDS

UNITED KINGDOM | 2019 | 24' | ENGLISH

WORLD PREMIERE



PHOTOGRAPHY

Sebastian Cort

SOUND

Ben Goodall

EDITING

Jamie King

MUSIC

Andreas Aaser Gutuen

PRODUCTION

Natalie Cubides-Brady

FILMOGRAPHY

2019 *Beyond the North Winds: A Post Nuclear Reverie* (sf)
2018 *After the Silence* (sf)
2017 *The Garden Had Fallen Still* (sf)

Sur la côte nord de l'Ecosse, Dounreay est un site de recherche nucléaire construit à la fin des années 1950 et dont les réacteurs ont progressivement été fermés. Sur les pas de Walter Glass – personnage fictif d'un chercheur disparu pendant son enquête sur le démantèlement du site – *Beyond the North Winds: A Post Nuclear Reverie* explore le paysage inhospitalier de cette côte et propose une réflexion sur les liens entre mythe, technologie et paysage. Il s'agit de s'intéresser à ce qui a disparu – le chercheur, un cottage mystérieusement parti en flammes – pour parler de ce qui restera de nous – que ce soit les ruines d'un abri du néolithique, des infrastructures nucléaires abandonnées, ou des histoires, mythes et légendes, transmises de génération en génération. Ainsi, en regardant vers le passé inscrit dans le paysage lui-même, le film s'interroge sur notre trace. Que restera-t-il de l'Anthropocène? Natalie Cubides-Brady s'empare de cette question et en tire un film étonnant, dans lequel le temps et le paysage, la fiction et le réel se répondent, en un jeu subtil de correspondances et de transformations.

An der Nordküste Schottlands liegt der in den späten 1950er-Jahren errichtete Kernforschungsstandort Dounreay, dessen Reaktoren schrittweise abgeschaltet wurden. Auf den Spuren von Walter Glass, fiktive Figur eines während seiner Untersuchungen des Rückbaus des Standorts verschwundenen Forschers, tastet sich *Beyond the North Winds: A Post Nuclear Reverie* durch die unwirtliche Landschaft dieser Küstenregion und erkundet die Verbindungen zwischen Mythos, Technologie und Landschaft. Im Mittelpunkt des Interesses steht das, was verschwunden ist – der Forscher, ein aus unerfindlichen Gründen in Flammen aufgefangenes Cottage – und das, was von uns bleiben wird, seien es ein Unterschlupf aus dem Neolithikum, eine verlassene Kernanlagen oder Geschichten, Mythen und Legenden, die von Generation zu Generation weitergegeben werden. Mit der Betrachtung der in die Landschaft eingelassenen Vergangenheit sinniert der Film über unsere Spuren. Was wird vom Anthropozän übrigbleiben? Dieser Frage nimmt sich Natalie Cubides-Brady an und macht daraus einen erstaunlichen Film, in dem Zeit und Landschaft, Fiktion und Realität in einem subtilen Zusammenspiel von Entsprechungen und Transformation aufeinander reagieren.

On the northern coast of Scotland, Dounreay is a nuclear research site built at the end of the 1950s and whose reactors have been gradually shut down. Following in the footsteps of Walter Glass—a fictional researcher who disappeared during his investigation into the decommissioning of the site—*Beyond the North Winds: A Post Nuclear Reverie* explores the inhospitable landscape of this coast and offers a reflection on the links between myth, technology and scenery. It focuses on what has disappeared—the researcher, a cottage that mysteriously went up in flames—to talk about what will remain of us, be it the ruins of a Neolithic shelter, abandoned nuclear infrastructures, or stories, myths and legends, transmitted from generation to generation. Thus, by looking towards the past inscribed in the landscape itself, the film wonders about our mark. What will remain of the Anthropocene? Natalie Cubides-Brady seizes this question and creates an astonishing film from it, in which time and landscape, fiction and reality are intertwined, in a subtle interplay of symmetries and transformations.

CONTACT

Nicola Cowee
National Film and Television School
+44 1494731472
festivals2@nfts.co.uk
www.nfts.co.uk

CÉLINE GUÉNOT



NATALIYA KHARLAMOVA

CAMP ON THE WIND'S ROAD

STOYANKA NA DOROGE VETRA

RUSSIA | 2018 | 60' | TUVINIAN, RUSSIAN

INTERNATIONAL PREMIERE

En bordure de chemin, un rituel s'est rapidement organisé. Quelques morceaux de bois constituent un petit bûcher où sont déposés des friandises, du pain et d'autres aliments. Dans un coin perdu de la steppe, les membres de la famille de Belekmaa se sont regroupés pour honorer son père qui vient de mourir. L'âme du défunt sera libérée en la nourrissant d'offrandes. Le vent se lève. Soudainement et violemment. Et un orage de grêle assaille le petit groupe. Difficile de ne pas y voir le signe des esprits... Belekmaa est une jeune femme d'une famille de nomades de Touva, au sud de la Sibérie. Suite au décès de son père elle s'installe dans le camp familial, chamboulée par la découverte des responsabilités ainsi que la disparition des traditions dont son père était le garant. Entre film ethnographique et récit initiatique, *Camp on the Wind's Road* se situe dans la tradition du cinéma documentaire russe, où les fortes personnalités sont toujours en prise aux éléments supérieurs, naturels ou spirituels, déclenchant des récits dramatiques avec une approche anti-spectaculaire.

Am Wegesrand wurde rasch ein Ritual organisiert. Einige Holzstücke bilden einen kleinen Scheiterhaufen, auf dem Süßigkeiten, Brot und andere Lebensmittel abgelegt werden. Die Familie von Belekmaa hat sich in einem abgelegenen Gebiet der Steppe versammelt, um den gerade verstorbenen Vater zu ehren. Die Seele des Verstorbenen wird befreit, indem er mit Opfergaben genährt wird. Es kommt Wind auf. Plötzlich und heftig. Ein Hagelsturm prasselt auf die kleine Gruppe nieder. Es ist schwer, darin nicht ein Zeichen der Geister zu sehen ... Belekmaa ist eine junge Frau aus einer nomadischen Familie aus Tuva im südlichen Sibirien. Nach dem Tod ihres Vaters zieht sie in das Lager der Familie ein und muss zunächst mit ihren neuen Verantwortungen und dem Verschwinden der Traditionen klarkommen, deren Hüter ihr Vater war. Zwischen ethnografischem Film und Initiationserzählung befindet sich *Camp on the Wind's Road* in der Tradition des russischen Dokumentarfilms, wo starke Persönlichkeiten immer in Kontakt mit den natürlichen oder spirituellen höheren Kräften stehen und Geschichten mit kraftvoller Dramatik und antispektakulärem Ansatz auslösen.

On the edge of a path, a ritual is quickly organised. A few pieces of wood constitute a small pyre where sweets, bread and other food are left. In a lost corner of the steppe, the members of Belekmaa's family have come together to honour her father who has just died. The spirit of the dead will be freed by feeding it with offerings. The wind is rising. Suddenly and violently. And a hailstorm assails the small group. It is difficult not to see it as the sign from the spirits... Belekmaa is a young woman in a nomad family from Tuva, in southern Siberia. After the death of her father, she settles in the family encampment, shaken by the discovery of responsibilities as well as the disappearance of the traditions that were protected by her father. Somewhere between an ethnographical film and an initiation story, *Camp on the Wind's Road* is situated in the tradition of Russian documentary filmmaking, where strong personalities are always in the grasp of higher natural or spiritual elements, triggering dramatic accounts with an anti-spectacular approach.

SCREENPLAY

Nataliya Kharlamova

PHOTOGRAPHY

Nataliya Kharlamova

EDITING

Nataliya Kharlamova

PRODUCTION

Nataliya Kharlamova

FILMOGRAPHY

2018 *Camp on the Wind's Road* (mf)

CONTACT

Nataliya Kharlamova
The Marina Razbezhkina
and Mikhail Ugarov School
of Documentary Film and Theater
+7 9035753193
xharlamova@gmail.com
www.razbeg.org

MADLINE ROBERT

MIGUEL HILARI

COMPAÑÍA

BOLIVIA | 2019 | 61' | SPANISH, AYMARA, QUECHUA

WORLD PREMIERE



PHOTOGRAPHY

Miguel Hilari

EDITING

Miguel Hilari

PRODUCTION

Miguel Hilari

FILMOGRAPHY

2019 *Compañía*
2018 *Bocamina* (sf)
2014 *El corral y el viento* (mlf)
2014 *Adelante* (sf)

En Bolivie, dans un petit village de montagne, le rythme du quotidien semble être marqué par un temps qui n'existe plus, par les forces invisibles de la nature, par la volonté des dieux. Dans cet endroit où il n'y a plus de différence entre le rêve et la réalité, pendant la fête des morts, on croit encore entendre les voix de ceux qui ne sont plus là, créant un pont invisible entre le passé et le présent. Miguel Hilari nous immerge dans ce monde, à cheval entre le conte fantastique et l'observation ethnographique, pour délivrer la chronique d'un déplacement ; celui des membres de la communauté qui ont émigrés vers la grande ville et qui reviennent au village pour honorer la mémoire des morts. *Compañía* propose une traversée presque mystique entre les traditions ancestrales et le monde moderne, entre l'individuel et la communauté, soulignant la distance insondable qui nous sépare de notre héritage culturel. Une discussion nécessaire sur la situation des peuples natifs d'Amérique, contraints à s'adapter à un système d'organisation sociale qui n'est pas le leur. Une vision ethnographique contemporaine.

In einem kleinen Bergdorf in Bolivien scheint der Rhythmus des Alltags von einer Zeit, die nicht mehr existiert, von den unsichtbaren Kräften der Natur, vom Willen der Götter, geprägt zu sein. An diesem Ort, an dem Traum und Realität eins geworden sind, scheinen beim Fest der Toten die Stimmen derer, die nicht mehr da sind, eine unsichtbare Brücke zwischen Vergangenheit und Gegenwart zu schlagen. Miguel Hilari führt uns in diese Welt zwischen fantastischer Erzählung und ethnografischer Beobachtung, um die Chronik der Reise der Mitglieder der Gemeinschaft zu erzählen, die in die grosse Stadt ausgewandert sind und heimkehren, um die Toten zu ehren. Wie eine nahezu mystische Passage zwischen den Traditionen der Vorfahren und der modernen Welt, zwischen dem Einzelnen und der Gemeinschaft, unterstreicht *Compañía* die unergründliche Distanz, die uns von unserem kulturellen Erbe trennt. Eine notwendige Diskussion über die Lage der amerikanischen Ureinwohner, die sich an eine soziale Organisation anpassen müssen, die nicht die ihre ist. Eine zeitgenössische ethnografische Vision.

In Bolivia, in a small mountain village, the daily rhythm seems marked by a time that no longer exists, by nature's invisible forces, by the will of the gods. In this place where there is no longer a difference between dreams and reality, during the festival of the dead, one can almost hear the voices of those who are no longer there, creating an invisible bridge between past and present. Miguel Hilari immerses us in this world, straddling fantastic tale and ethnographic observation, to produce the chronicle of a move, that of the community members who have emigrated towards the big city and who return to honour the memory of the dead. *Compañía* offers a nearly mystical journey between ancestral traditions and the modern world, between the individual and the community, highlighting the unfathomable distance that separates us from our cultural heritage. A necessary discussion on the situation of the native peoples of America, forced to adapt to a system of social organisation that is not theirs. A contemporary ethnographical vision.

CONTACT

Miguel Hilari
+591 72056898
miguelhilari@gmail.com



HUBERT CHARUEL

COWS WITH NO NAME

LES VACHES N'AURONT PLUS DE NOM

FRANCE | 2019 | 51' | FRENCH

WORLD PREMIERE

Alors que son précédent film abordait la question de la paysannerie par le biais de la crise sanitaire majeure du XXe siècle (vache folle) et sous la forme d'une fiction (*Petit Paysan*, César du Meilleur Premier Film 2018), Hubert Charuel raconte cette fois les transformations du métier, d'un point de vue personnel. Alors que son père prend sa retraite, sa mère doit réadapter sa façon de travailler et les conditions d'exploitation de son troupeau de vaches. Elle devra les déménager vers une ferme industrielle, ultra-moderne. Et Hubert, lui, filme. *Les Vaches n'auront plus de nom* est presque un journal, filmé au jour le jour, de chaque étape de ce processus, documentant, avec un humour – critique et incisif – le fonctionnement de l'exploitation. Mais c'est aussi un documentaire intimiste. Et en filmant les scènes du quotidien de la ferme familiale, autour de la table de la cuisine lors des repas, ou face à la télé le soir alors que chacun s'endort dans le canapé, les questions plus personnelles sont soulevées: le lien de l'agriculteur à son troupeau, ou encore la relève que Hubert a choisi de ne pas assurer.

Wo sein vorheriger Film die Frage des Bauerntums noch über den Umweg des Rinderwahnsinn, der grössten Gesundheitskrise des 20. Jahrhunderts, und in Form einer Fiktion (*Bloody Milk*, César des besten ersten Films 2018) beleuchtete, erzählt Hubert Charuel hier die Veränderungen, die der Beruf durchlaufen hat, aus einer sehr persönlichen Perspektive. Als sein Vater in den Ruhestand geht, muss seine Mutter ihre Arbeitsweise und die Bedingungen der Bewirtschaftung ihrer Viehherde neu ausrichten. Sie muss sie in einem hochmodernen Massentierhaltungsbetrieb unterbringen. Und Hubert filmt. *Cows With No Name* ist beinahe ein Tag für Tag fortgesetztes filmisches Tagebuch, das jeden Schritt dieses Prozesses aufzeichnet und mit einem kritischen Humor, der es auf den Punkt bringt, das Funktionieren des Betriebs dokumentiert. Gleichzeitig ist er eine sehr private Dokumentation. Szenen aus dem Alltag des Familienbetriebs – Essen am Küchentisch, oder der Abend vor dem Fernseher, wenn alle auf der Couch einschlafen – stellen persönlichere Fragen: die Verbindung des Bauern zu seiner Herde oder die Nachfolge, die Hubert nicht antreten will.

While his previous film addressed the question of rural life via the major health crisis of the 20th century (mad cow disease) and in the form of a fiction (*Bloody Milk*, César for Best First Film 2018), here Hubert Charuel recounts the transformations in this way of life, from a personal point of view. When his father retires, Hubert's mother needs to adapt her way of working and how the herd of cows is managed. She will have to move them to an industrial ultra-modern farm. Hubert films. *Cows With No Name* is almost a diary, filmed one day at a time, of each stage of this process, documenting the operation of the farm with critical and incisive humour. But it is also an intimate documentary. By filming scenes of daily life on the family farm, around the kitchen table during meals, or in front of the TV in the evening while everyone falls asleep on the sofa, more personal questions are raised: the farmer's connection to his herd, or even the handover that Hubert has chosen not to ensure.

PHOTOGRAPHY

Sébastien Goeperft

SOUND

Aline Huber

EDITING

Grégoire Pontécaille, Marc Chevais, Amélie Bouillon

PRODUCTION

Lucie Bouilleret, Maxence Paris (Douk-Douk Productions)

FILMOGRAPHY

2019 Cows With No Name (mlf)
2017 Bloody Milk
2015 Fox-terrier (sf)
2014 K-Nada (sf)
2011 Diagonale du vide (sf)

CONTACT

Lucie Bouilleret
Douk-Douk Productions
+33 627579658
doukdoukproductions@gmail.com

MADÉLINE ROBERT

SHAMIRA RAPHAËLA

DADDY AND THE WARLORD

NETHERLANDS | 2019 | 52' | DUTCH, ENGLISH

INTERNATIONAL PREMIERE

CO-DIRECTION

Clarice Gargard

PHOTOGRAPHY

Jefrim Rothuizen

SOUND

Diego van Uden, Jeroen Goeijers

EDITING

Paul de Heer

PRODUCTION

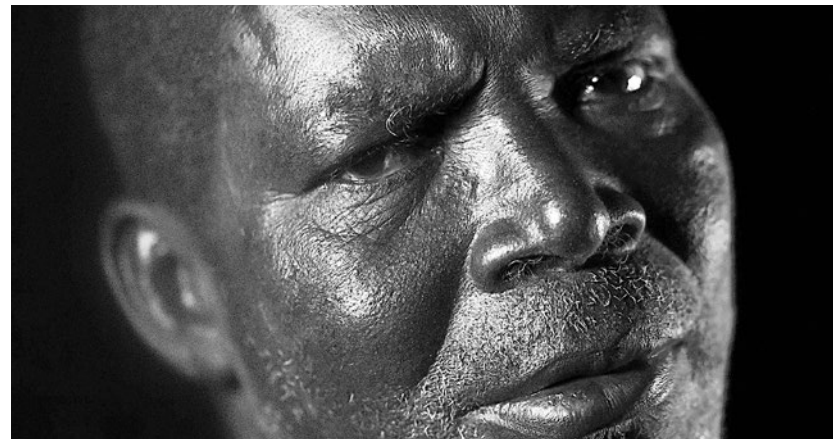
Monique Busman, Michiel van Erp
(De Familie Film & TV)

FILMOGRAPHY

2019 Daddy and the Warlod (mlf)
2017 Lenno en de Maanvis (sf)
2016 Mama's Boy (sf)
2014 Deal With It (mlf)

CONTACT

De Familie Film & TV
+31 206633303
info@defamilie.net
www.defamilie.net



Clarice a toujours admiré son père. Mais en examinant son passé politique, elle se confronte à une réalité où le bien et le mal, la vérité et le mensonge s'entremêlent désespérément. Pourquoi travaillait-il pour Charles Taylor, un dictateur sans pitié ? Dans le Liberia déchiré d'après-guerre, elle doit faire des choix terriblement difficiles. Plus elle creuse dans le passé de son père, plus elle s'enlise dans un imbroglio de demi-vérités, de déceptions et de mensonges. Son amour pour lui est encore plus rudement mis à l'épreuve lorsqu'elle rencontre certaines personnes ayant travaillé avec lui et ne dissimulant pas l'admiration qu'ils lui portent encore. Déstabilisée par ces démonstrations de loyauté et les contradictions qu'elle ressent, elle commence à remettre en question son initiative. À travers une palette très riche en couleurs, les réalisatrices suggèrent que quelle que soit notre idée de la vérité, elle bousculera toujours notre vision du monde – parfois nos amours, nos affections – et, fondamentalement, notre place dans celui-ci.

Clarice hat immer zu ihrem Vater aufgeschaut. Aber als die Zeit gekommen ist, das politische Erbe ihres Vaters mit kritischem Blick zu betrachten, verfängt sie sich in einem Netz, in dem Gut und Böse, Wahrheit und Lügen untrennbar miteinander verflochten sind. Warum hat sich ihr Vater entschieden, für den skrupellosen Diktator Charles Taylor zu arbeiten? Im nach dem Krieg zerrissenen Liberia steht Clarice vor schwierigen Entscheidungen. Je tiefer sie in die Vergangenheit ihres Vaters eindringt, desto tiefer versinkt sie in einem Sumpf voller Halbwahrheiten, Täuschungen und Lügen. Auf einen noch härteren Prüfstand wird die Liebe zu ihrem Vater gestellt, als sie mit einigen der Menschen spricht, die früher mit ihm gearbeitet haben und die Bewunderung nicht verbergen, die sie noch immer für ihn haben. Erschüttert von diesen Loyalitätsbekundungen und ihren eigenen widersprüchlichen Gefühlen beginnt sie, ihr Unterfangen in Frage zu stellen. Über eine extrem reiche Farbpalette suggerieren die Regisseurinnen, dass die Vorstellung, die wir noch von der Wahrheit haben, immer unser Weltbild und manchmal auch unsere Liebe, Zuneigung und letztlich unseren Platz in der Welt in Frage stellen wird.

Clarice has always looked up to her father. But when the time has come to evaluate his political legacy, she gets entangled in a web where good and evil, truth and lies are desperately interweaved. Why did her father choose to work for Charles Taylor, a ruthless dictator? In post-war torn Liberia, Clarice is faced with extremely difficult decisions. The deeper she digs into her father's past, the deeper she gets entangled in a mire of half-truths, deceptions and lies. Her love for him is tested even harder when she talks to some of the people that used to work with him and do not conceal the admiration they still harbor for him. Appalled by these displays of loyalty and her own contradictory feelings, she begins to question her endeavor. Through an extremely rich color palette, the filmmakers suggest that whatever idea we still have about truth, it will always challenge our world view, sometimes also our objects of love, affections and, ultimately, our place in the world.

SELINA WEBER

DANS LES RUINES

SWITZERLAND | 2019 | 48' | SWISS GERMAN, ITALIAN, ENGLISH

WORLD PREMIERE

C'est à Pompéi, une ville encore traversée par les fantômes de ceux qui ont été saisis par l'éruption du Vésuve il y a deux mille ans, que Selina Weber se réfugie après la disparition de son père. Il l'avait filmée enfant, adolescente. Elle l'avait filmé lui, dans la force de l'âge. Dans ses pensées ressurgissent les images de leurs voyages – fragments éclatants et précieux des étés passés ensemble – mais aussi celles de la maladie, dans la froide lumière de l'hôpital. Archives filmées et flux de la conscience ne semblent faire plus qu'un. Elle collecte des éclats de mémoire, fouillant ses souvenirs, pour les garder présents, et y trouver refuge. Mais le présent la rattrape. Marchant sur la crête d'un volcan, tentée par la vision de l'abîme comme l'avait été son père avant elle, elle ne s'abandonne pourtant pas à la volupté tragique du désespoir. Ouverte aux vivants qu'elle rencontre sur son chemin, elle parle avec eux, questionne, nous emmenant ainsi à ses côtés, dans une recherche intime et universelle à la fois, dont le cinéma se fait l'outil évident.

Selina Weber flüchtet nach dem Tod ihres Vaters nach Pompeji, eine Stadt, die noch immer von den Geistern derer bewohnt ist, die vor zweitausend Jahren beim Ausbruch des Vesuvs verschüttet wurden. Er filmte sie als Kind, als Jugendliche. Sie filmte ihn in der Blüte seines Lebens. In ihren Gedanken tauchen Bilder ihrer Reisen auf – strahlende und kostbare Fragmente gemeinsam verbrachter Sommer, aber auch Bilder der Krankheit, im kalten Licht des Spitals. Gefilmte Archive und der Fluss des Bewusstseins scheinen eins zu werden. Sie sammelt Erinnerungssplitter, wühlt in ihren Erinnerungen, um sie präsent zu halten und in ihnen Zuflucht zu finden. Aber die Gegenwart holt sie ein. Als ob sie auf dem Kamm eines Vulkans wandeln würde, versucht vom Anblick des Abgrunds wie ihr Vater vor ihr, überlässt sie sich jedoch nicht der tragischen Wollust der Verzweiflung. Sie bleibt offen für die Lebenden, denen sie begegnet, spricht mit ihnen und befragt sie und nimmt uns mit auf eine zugleich intime und universelle Suche, für die es kein besseres Instrument gibt als das Kino.

After the death of her father, Selina Weber seeks refuge in Pompei, a city still crossed by phantoms of those struck by the eruption of Vesuvius two thousand years ago. He had filmed her as a child, as a teenager. She had filmed him in the prime of life. In her thoughts, images of their trips surface—brilliant and precious fragments of summers spent together—but also those of the illness, in the cold light of the hospital. Filmed archives and streams of consciousness seem to become one. She gathers slivers of recollection, searching her memories, to keep them with her and find refuge within them. But the present catches up with her. Walking on the ridge of a volcano, drawn by the vision of the abyss as her father had been before her, she does not however surrender to the tragic delight of despair. Open to the living she encounters on her path, she talks with them, questions, thus taking us alongside her into a simultaneously intimate and universal quest for which film is the obvious tool.

SCREENPLAY

Selina Weber

PHOTOGRAPHY

Selina Weber

SOUND

Hakim Mastour

EDITING

Natascha Cartolaro

MUSIC

Gert Anklam, Pina Rücker

PRODUCTION

Lionel Baier, Jean Perret (Master
ECAL/HEAD)

FILMOGRAPHY

2019 Dans les ruines (mlf)
2017 Audit (sf)
2016 Passage (sf)
2009 Spur Null (sf)

CONTACT

Jean-Guillaume Sonnier
ECAL
+41 213169233
jean_guillaume.sonnier@ecal.ch

CÉLINE GUÉNOT

NISSANE COULIBALY

DEN-MISSEN PARADIS

LE PARADIS DES ENFANTS

BELGIUM, BURKINA FASO | 2019 | 43' | BAMBARA, FULFULDE

WORLD PREMIERE



PHOTOGRAPHY

Simon Coulibaly Gillard

SOUND

Anton Vodenitcharov

EDITING

Simon Coulibaly Gillard

PRODUCTION

Simon Coulibaly Gillard,
Arnold Grojean (Grenade)

FILMOGRAPHY

2019 Den-Missen Paradis (mlf)

Un homme revient à Bamako, la ville de son enfance, et perçoit dans les rues – fuyant comme une ombre dans la nuit – le visage de celui qu’il a été autrefois : un enfant perdu. Sa voix se fond alors avec celle des enfants des rues, comme un écho qui répète la même histoire, comme un destin fatal qui marque les corps à travers le temps. Des enfants oubliés de tous qui arpentent les ruelles labyrinthiques des marchés, mendiants jusqu’à l’adolescence, quand ils deviendront alors voleurs, chefs de bande ou protecteurs d’une nouvelle génération d’orphelins. Le film suit le quotidien de Modibo qui raconte, comme s’il était le héros d’un récit épique, le long périple qu’il a parcouru pour arriver à la grande ville – la violence constante, la peur, l’impossibilité de revenir à la maison familiale où plus personne ne veut de lui. La voix des enfants perdus résonne comme un écho funeste qui témoigne de la misère la plus injuste, mais elle se fait entendre aussi comme un acte de résistance. Car ces enfants ne veulent plus de notre pitié. Car ces enfants sont capables, même dans la plus obscure des nuits, de rêver. Un récit sur la force de survie. Un chant d’espoir.

Ein Mann kehrt nach Bamako zurück, in die Stadt seiner Kindheit, und nimmt in den Strassen das wie ein Schatten in der Nacht fliehende Gesicht seines früheren Selbst wahr: ein verlorenes Kind. Seine Stimme verschmilzt wie ein Echo mit den Stimmen der Kinder auf der Strasse. Eine Strasse die dieselbe Geschichte wiederholt, wie ein unausweichliches Schicksal, das seinen Körper durch die Zeit hindurch markiert. Der Film verfolgt den Alltag von Modibo, einem dieser von allen vergessenen Kinder, die das Strassenlabyrinth der Märkte bevölkern, betteln bis sie Jugendliche sind und dann zu Dieben, Bandenchefs und Beschützern einer neuen Generation von Waisenkindern werden. Wie der Held einer epischen Sage erzählt Modibo die lange Reise, die er unternommen hat, um die grosse Stadt zu erreichen, die ständige Gewalt, die Angst, die Unmöglichkeit, in das Haus der Familie zurückzukehren, wo ihn niemanden mehr willkommen möchte. Die Stimme der verlorenen Kinder klingt wie das Echo einer Trauerfeier, die vom ungerechtesten allen Elends zeugt, sich aber auch als ein Akt des Widerstands Gehör verschafft. Denn diese Kinder wollen unser Mitleid nicht mehr. Denn diese Kinder sind fähig, auch in der dunkelsten Nacht zu träumen. Eine Geschichte über die Kraft des Überlebens. Ein Lied der Hoffnung.

A man returns to Bamako, the city of his childhood, and perceives in the streets– fleeing like a shadow in the night– the face of what he was in the past: a lost child. His voice then merges with that of the street children, like an echo that repeats the same story, like a fatal fate that marks bodies through time. These children forgotten by all, these children who roam the labyrinthine alleys of the markets, who are beggars until adolescence and then become thieves, gang leaders or protectors to a new generation of orphans. The film follows the day-to-day of Modibo who recounts, as if he were the hero of an epic tale, the long journey he had to make in order to arrive in the big city, the constant violence, the fear, and the impossibility of returning to the family home where nobody wants him anymore. The voice of the lost children resonates like a mournful echo that testifies to the most unjust misery, but that also makes itself heard like an act of resistance. Because these children do not want our pity. Because these children are capable of dreaming, even in the darkest of nights. A tale on the strength of survival. A song of hope.

CONTACT

Simon Coulibaly Gillard
Grenade
+33 661389915
simon.gillard@insas.be

ELENA LÓPEZ RIERA



LIDIA AFRILITA, DAVID DARMADI

DIARY OF CATTLE

INDONESIA | 2019 | 18' | INDONESIAN

WORLD PREMIERE

En Indonésie, dans le district de Padang, une décharge à ciel ouvert borde la forêt. Un paysage au relief accidenté, avec ses lignes de crêtes et ses gouffres, qui sert de pâture à plusieurs centaines de vaches. Au milieu du ballet des pelleteuses et des camions qui déversent leurs cargaisons sur les flancs d'une montagne d'ordures, un troupeau se fraie un chemin à travers le chaos, à la recherche de quelque chose à brouter. Ce décor cauchemardesque dans lequel les bovins vivent, copulent, jouent, dorment et meurent, devient le théâtre d'un spectacle ahurissant. Le choix de Lidia Afrilita et David Darmadi de donner au film une unité de temps, de lieu et d'action – une journée passée auprès des vaches dans leur pâture de plastique et de déchets – condense l'absurde et repoussante réalité de notre monde, observé ici avec une frontalité, une lucidité peu communes. Entre tragédie réaliste, fable horrifique et comédie nihiliste, ce journal d'une vache est impossible à oublier.

Im indonesischen Padang-Distrikt säumt eine Müllhalde unter offenem Himmel den Wald und bildet eine zerklüftete Landschaft mit Bergkämmen und Abgründen, die mehreren hundert Rindern als Weide dient. Inmitten des Hin und Her von Baggern und Lastwagen, die ihre Fracht an den Hängen eines Müllbergs abladen, bahnt sich eine Herde, die nach etwas Fressbarem sucht, einen Weg durch das Chaos. Die alptraumhafte Umgebung, in der die Rinder leben, sich paaren, spielen, schlafen und sterben, wird zur Kulisse eines atemberaubenden Schauspiels. Die Entscheidung der Filmemacher Lidia Afrilita und David Darmadi, dem Film eine Einheit der Zeit, des Orts und der Handlung zu geben – ein Tag mit Rindern auf einer Weide aus Plastik und Abfall – kondensiert die absurde und abstossende Realität unserer Welt, die hier mit ungewöhnlicher Frontalität und Klarsicht beobachtet wird. Das zwischen realistischer Tragödie, schrecklicher Fabel und nihilistischer Komödie angesiedelte Tagebuch einer Kuh ist unvergesslich.

In Indonesia, in the Padang district, an open landfill site borders the forest. A landscape of precipitous terrain, with its crest lines and its chasms, serves as a pasture for several hundred cows. Amidst the dance of the diggers and trucks discharging their loads onto the slopes of a mountain of rubbish, a herd makes its way through the chaos, in search of something to graze. This nightmarish decor in which bovines live, copulate, play, sleep and die, becomes the scene of an appalling spectacle. Lidia Afrilita and David Darmadi's choice to give the film a unity of time, place and action—a day passed among the cattle in their pasture of plastic and waste—condenses the absurd and appalling reality of our world, observed here with unusual frontality and lucidity. Between realist tragedy, horrific fable and nihilistic comedy, this diary of a cow is impossible to forget.

SOUND

Arif Hidayatullah, Nanda Kurniawan

EDITING

David Darmadi

PRODUCTION

Lidia Afrilita, David Darmadi
(Ingatan Visual)

FILMOGRAPHY

LIDIA AFRILITA

2019 Diary of Cattle
2017 Bitter Death (sf)
2016 Crowded Bridge (sf)
2014 Journey of Java Minor (mlf)
2010 Digital Native Padang
Panjang: Reflection Aku
Medium (sf)
2009 Padang in Carnival (sf)

DAVID DARMADI

2019 Diary of Cattle
2017 Bitter Death (sf)
2016 Crowded Bridge (sf)
2009 Padang in Carnival (sf)

CONTACT

Lidia Afrilita
Ingatan Visual
+62 85364897373
lidiaafrilita@yahoo.com

CÉLINE GUÉNOT

RUAIDHRI RYAN

FOG WORLD

UNITED KINGDOM | 2019 | 22' | ENGLISH

WORLD PREMIERE



PHOTOGRAPHY

Ruaidhri Ryan

SOUND

Ruaidhri Ryan

EDITING

Ruaidhri Ryan

MUSIC

Zack Hemsey

PRODUCTION

Ruaidhri Ryan

FILMOGRAPHY

2019 Fog World (sf)

2018 Accelerating Towards a Red Light (mlf)

2017 Modern Props (sf)

2016 Art House (sf)

2014 Belt Craft Studios (sf)

2012 Cutaway to a Seagull (sf)

L'Islande est un pays marqué par sa nature glacée et ses températures extrêmes, qui suscitent un certain intérêt touristique. La rudesse des conditions climatiques et l'engouement des touristes causent régulièrement des accidents de voitures. À partir de ce phénomène qui frôle l'absurdité, l'artiste et cinéaste Ruaidhri Ryan avait le projet de réaliser un road-movie, qu'il n'arrivera jamais à terminer. Il s'aventure alors dans les différentes phases de pré-production, production et post-production de ce que le film aurait pu être. *Fog World* est le journal hilarant de cet échec, dans lequel Ryan fait appel à un 4x4, un GPS grignoté par le gel, un elfe et un guide Viking avec qui il entretient une correspondance virtuelle. Naviguant entre réalité simulée, jeu vidéo et cinéma, le film explore la géographie d'un pays marqué par l'exotisme de ses paysages, souvent utilisés comme décors dans les films hollywoodiens. Un regard hilarant sur la façon dont les nouvelles technologies conditionnent nos manières de représenter le territoire.

Island ist ein von eisiger Natur und extremen Temperaturen geprägtes Land, die ein gewisses Interesse der Touristen erweckt. Die Härte der klimatischen Bedingungen und die Begeisterung der Touristen verursachen regelmäßig Autounfälle. Von diesem an Absurdität grenzenden Phänomen ausgehend plante der Künstler und Filmemacher Ruaidhri Ryan, ein Roadmovie zu drehen, das er nie zu Ende bringen wird. Er wagt sich in die verschiedenen Phasen der Vorproduktion, Produktion und Postproduktion dessen, was der Film hätte sein können. *Fog World* ist das urkomische Tagebuch dieses Misserfolgs, in dem Ryan einen Geländewagen, einen vom Frost angenagten GPS, eine Elfe und einen Wikingerführer benutzt, mit dem er eine virtuelle Korrespondenz führt. Der Film navigiert zwischen simulierter Realität, Videospielen und Kino und erkundet die Geografie eines durch die Exotik seiner in Hollywood-Filmen gern als Kulisse genutzten Landschaft geprägten Landes. Ein humorvoller Blick auf die Art und Weise, in der die neuen Technologien unsere Darstellungsmöglichkeiten und -formen des Territoriums beeinflussen.

Iceland is a country marked by its frozen nature and extreme temperatures, which give it a certain touristic appeal. The harshness of the climatic conditions and the enthusiasm of tourists regularly cause car accidents to happen. From this phenomenon, verging on absurdity, the artist and filmmaker Ruaidhri Ryan had planned to make a road-movie, one that he will never finish. He thus adventures into the different phases of pre-production, production and post-production of what this film could have been. *Fog World* is the hilarious diary of this failure, in which Ryan calls on a 4x4, a GPS gnawed by the cold, an elf and a Viking guide with whom he maintains a virtual correspondence. Moving between simulated reality, video games and cinema, the film explores the geography of a country marked by the exoticism of its landscapes, often used as backdrops for Hollywood movies. A hilarious look at the way in which new technologies condition our ways of representing territories.

CONTACT

Ruaidhri Ryan
+44 7709166805
ruaidhri.ryan@gmail.com

ELENA LÓPEZ RIERA



**JOSEFINA BUSCHMANN, CHRISTOPHER MURRAY,
ISRAEL PIMENTEL**

GOD

DIOS

CHILE | 2019 | 63' | SPANISH

WORLD PREMIERE

En 2018 le pape François se rend au Chili en visite officielle. Le pays se trouve alors pris dans une grave crise spirituelle. Malgré les efforts de l'Église catholique, les paroisses sont de plus en plus vides, tandis que dans les rues, les gens manifestent leur colère face au pouvoir institutionnel. Plusieurs causes sont désignées par une partie du peuple chilien, déterminé à récupérer les droits sociaux perdus tout au long de la dictature. Des luttes en faveur des droits LGBTIQ, pour la dépénalisation de l'avortement ou pour la cause mapuche se confrontent aux manifestations des fervents fidèles du pape François, qui, eux, manifestent leur admiration. *God* a été conçu par le collectif MAFI: dix-sept cinéastes ont été invités à filmer la visite du Pape, avec pour seule contrainte d'utiliser des plans fixes et du son direct. Grâce à cette observation distanciée, *God* constitue un portrait mordant et plein d'humour de la société chilienne d'aujourd'hui – encore traversée par de profondes tensions. La preuve que les blessures du passé ne sont peut-être pas encore tout à fait refermées.

2018 reiste Papst Franziskus zu einem offiziellen Besuch nach Chile. Das Land befand sich in einer schweren spirituellen Krise. Trotz aller Anstrengungen der katholischen Kirche schrumpften die Kirchengemeinden immer stärker, während die Menschen in den Strassen ihre Wut angesichts der institutionalisierten Macht zum Ausdruck brachten. Ein Teil des chilenischen Volkes kämpft für verschiedene Anliegen und ist entschlossen, sich die sozialen Rechte zurückzuholen, die den Menschen während der Diktatur genommen wurden. Es ist ein Kampf für LGBTIQ-Rechte, für die Straffreiheit von Abtreibung und für die ethnische Minderheit der Mapuche. Die Demonstranten stellen sich den Veranstaltungen der treuen Gläubigen von Papst Franziskus entgegen, die ihrerseits auf die Strasse gehen, um ihre Bewunderung zu zeigen. *God* wurde von dem aus 17 FilmemacherInnen bestehenden Kollektiv MAFI realisiert. Sie waren eingeladen, den Besuch des Papstes zu filmen, und hatten lediglich die Vorgabe, statische Aufnahmen und Live-Ton zu verwenden. Dank dieser distanzierten Beobachtung ist *God* ein bissiges, humorvolles Porträt der heutigen chilenischen Gesellschaft, die noch von tiefen Spannungen durchzogen ist. Der Beweis, dass die Wunden der Vergangenheit vielleicht noch nicht völlig geheilt sind.

In 2018, Pope Francis travelled to Chile on an official visit. The country was then undergoing a serious spiritual crisis. Despite the efforts of the Catholic Church, the parishes are increasingly empty, while in the streets people are demonstrating their anger against institutionalised power. Several causes are designated by part of the Chilean people, determined to regain the social rights lost throughout the dictatorship. Fights for LGBTIQ rights, for the depenalisation of abortion, or for the Mapuche cause come up against demonstrations by the fervent faithful crowds of Pope Francis, who are showing their admiration. *God* was designed by the MAFI collective: 17 filmmakers were invited to capture the Pope's visit, their only constraint being to use static shots and direct sound. Thanks to this distanced observation, *God* constitutes a scathing portrait, full of humour, of contemporary Chilean society – still experiencing profound tensions. Proof that the wounds of the past have perhaps not yet completely been closed.

SCREENPLAY

Israel Pimentel, Antonio Luco, Josefina Buschmann

PHOTOGRAPHY

Adolfo Mesias

SOUND

Diego Aguilar

EDITING

Andrea Chignoli, Javiera Velozo

PRODUCTION

Diego Pino Anguita
(MAFI Foundation)

FILMOGRAPHY

JOSEFINA BUSCHMANN

2019 *God* (mlf)
2017 *The Fog of Nowhere* (sf)

CHRISTOPHER MURRAY

2019 *God* (mlf)
2016 *The Blind Christ*
2014 *Propaganda*
2009 *Manuel de Ribera*

ISRAEL PIMENTEL

2019 *God* (mlf)
2014 *Propaganda*
2007 *Las peluqueras* (sf)

CONTACT

Diego Pino Anguita
MAFI Foundation
+56 0979464437
diego@mafi.tv

ELENA LÓPEZ RIERA

NADIA PARFAN

HEAT SINGERS

SPIVAYE IVANO-FRANKIVSKTEPLOKOMUNENERGO

UKRAINE | 2019 | 63' | UKRAINIAN

WORLD PREMIERE



PHOTOGRAPHY

Dmytro Burko, Vasyl Goshovsky

EDITING

Mykola Bazarkin

PRODUCTION

Illia Gladshstein (Phalanstery Films)

FILMOGRAPHY

2019 Heat Singers (mlf)

2017 Housewarming (sf)

2016 Reve ta Stohne on Tour (sf)

2014 Exarch (sf)

Arrivés dans un bus bruyant, les chanteurs du chœur de l'entreprise TeploKomunEnergo montent désorganisés sur une petite scène. Soudainement, tout trouve sa place. Les femmes s'alignent au premier rang, les hommes se dressent, juchés sur un banc, au deuxième... Les chants sont clamés avec assurance et une certaine fierté. Cette première scène raconte bien le monde étrangement suranné de l'entreprise qui gère le chauffage central de la ville d'Ivano-Frankivsk: il y a des circuits plein d'air, des fuites dans la plupart des immeubles, chacun-e a une bonne excuse pour ne pas participer aux réunions syndicales ou à la répétition de la chorale, mais tout cela semble marcher! La cinéaste, Nadia Parfan, approche la vie de TeploKomunEnergo dans un cinéma direct efficace, précis et caustique. Par cette histoire de système de chauffage, sous pression et difficilement maîtrisé, elle observe une Ukraine moderne dont les structures sociales obsolètes et incompatibles avec le système économique actuel, paradoxalement, continuent à fonctionner.

Nach ihrer Ankunft in einem klapprigen Bus steigen die Sänger des TeploKomunEnergo-Firmenchors in willkürlicher Reihenfolge auf eine kleine Bühne. Plötzlich ist alles an seinem Platz. Die Frauen stellen sich in der ersten Reihe auf, die Männer stehen kerzengerade auf einer Bank in der zweiten Reihe ... Die Lieder werden selbstbewusst und mit einem gewissen Stolz in den Raum geschmettert. Diese erste Szene veranschaulicht eindrucksvoll die eigentümlich antiquiert anmutenden Welt des Unternehmens, das die Zentralheizung in der Stadt Ivano-Frankivsk verwaltet: Es gibt Kreisläufe, die viel Luft führen, Undichtigkeiten in den meisten Gebäuden, und jede-r hat eine gute Ausrede, nicht an Gewerkschaftsversammlungen oder Chorproben teilzunehmen, und dennoch scheint all das zu funktionieren! Regisseurin Nadia Parfan pirscht sich mit einem effizienten, präzisen und bissigen Direct-Cinema-Ansatz an das Eigenleben von TeploKomunEnergo heran. Über den Umweg der Geschichte eines unter Druck stehenden, schwer zähmbaren Heizungssystems beobachtet sie die moderne Ukraine, deren veraltete soziale Strukturen, die mit dem heutigen Wirtschaftssystem unvereinbar sind, paradoxerweise weiterhin funktionieren.

Having arrived in a rattling bus, the singers of the TeploKomunEnergo company choir climb shambolically onto a small stage. Suddenly, everything falls into place. The women line up in the front row, the men stand, perched on a bench, in the second... The songs are sung out confidently, with a certain pride. This first scene recounts the strangely outmoded world of the company that manages the central heating for the town of Ivano-Frankivsk: there are circuits full of air, leaks in most of the apartment blocks, everyone has a good excuse not to attend the union meetings or choir practice, but it all seems to work! The filmmaker, Nadia Parfan, approaches the life of TeploKomunEnergo in efficient, precise and sharp direct cinema. Via this story of a heating system, under pressure and difficult to control, she observes a modern Ukraine whose social structures, though obsolete and incompatible with the current economic system, paradoxically continue to function.

CONTACT

Illia Gladshstein
86PROKAT
+380 632807335
ilko@86.org.ua

MADLINE ROBERT



LAURENCE LÉVESQUE

HOMEPORT

PORT D'ATTACHE

CANADA | 2019 | 29' | FRENCH

WORLD PREMIERE

Le port d'attache de Samuel est en Gaspésie, dans l'est du Québec, à Saint-Maxime-du-Mont-Louis. C'est l'hiver et les bateaux de pêche ont été déposés en cales sèches. Samuel profite de ce répit pour mettre en œuvre son plan de carrière. Il veut acheter le bateau de Clément qui part à la retraite et devenir son propre capitaine. Samuel est ambitieux et passionné. Malgré les difficultés évidentes que représente un tel projet aujourd'hui, le durcissement des réglementations, les quotas et la diminution des ressources, il persiste dans son idée. Peu de jeunes de son village ont fait comme lui le choix de rester, et encore moins celui de prendre la relève dans une activité traditionnelle aujourd'hui mise à mal. Filmée en cinéma direct, cette chronique sociale croque en détail le quotidien de Samuel dans une Gaspésie enneigée. Laurence Lévesque observe chacune des étapes qui permettront à Samuel d'aboutir à son rêve. Une version réadaptée et contemporaine du geste et des sujets phares des maîtres du documentaire québécois, Pierre Perrault en tête.

Samuels Heimathafen liegt in der Gaspésie, im Osten Quebecs, in Saint-Maxime-du-Mont-Louis. Es ist Winter und die Fischerboote liegen im Trockendock. Samuel nutzt diese Ruhepause, um seinen Karriereplan umzusetzen. Er will Cléments Boot kaufen, der sich zur Ruhe setzt, und sein eigener Kapitän werden. Samuel ist ehrgeizig und leidenschaftlich. Trotz der offensichtlichen Schwierigkeiten, die ein solches Projekt aufgrund der Verschärfung der Vorschriften, Fangquoten und nachlassenden Ressourcen heute darstellt, bleibt er bei seiner Idee. Nur wenige junge Menschen in seinem Dorf haben sich für das Bleiben entschieden, geschweige denn die Weiterführung einer traditionellen Tätigkeit, die heute schwer gebeutelt ist. Die in Direct Cinema gedrehte Sozialchronik beschreibt Samuels Alltag auf der verschneiten Halbinsel Gaspésie. Laurence Lévesque beobachtet Samuel bei den Schritten, die es ihm ermöglichen, seinen Traum zu verwirklichen. Eine neu adaptierte und zeitgenössische Version der Herangehensweise und der Schlüsselthemen der Quebecer Meister des Dokumentarfilms, mit Pierre Perrault an der Spitze.

Samuel's home port is in Gaspesia, eastern Quebec, in Saint-Maxime-du-Mont-Louis. It is winter and the fishing boats have been put into dry dock. Samuel makes the most of this respite to implement his career plan. He wants to buy the boat from Clément, who is retiring, and become his own captain. Samuel is ambitious and passionate. Despite the obvious difficulties represented by such a project today, the strengthening of regulations, quotas and diminishing resources, he persists with his idea. Few young people in his village have chosen to stay like him and even fewer have chosen to take over a traditional activity that is jeopardised these days. Filmed in direct cinema, this social chronicle depicts with great detail the daily life of Samuel in a snow-covered Gaspesia. Laurence Lévesque observes each of the steps that will enable Samuel to achieve his dream. A readapted and contemporary version of the flagship gesture and subjects of the masters of the Quebec documentary, Pierre Perrault at the helm.

SCREENPLAY

Laurence Lévesque

PHOTOGRAPHY

Sébastien Blais

SOUND

Phillippe Lefebvre

EDITING

Marie-Pier Grignon

MUSIC

Maxime Carpentier

PRODUCTION

Elise Bois

FILMOGRAPHY

2019 Homeport (sf)
2017 Fitted Sheet (sf)
2016 Modern Sins (sf)

CONTACT

Stéphanie Demers-Hébert
Welcome Aboard
+1 4383882068
stephanie@wlcmapboard.com
www.wlcmapboard.com

MADLINE ROBERT

AMIE-SARAH BAROUH

I CAN CHANGE, BUT NOT 100%

JE PEUX CHANGER MAIS PAS À 100%

FRANCE | 2019 | 40' | FRENCH, ROMANY, ROMANIAN

WORLD PREMIERE



PHOTOGRAPHY

Amie-Sarah Barouh

SOUND

Renaud Duguet

EDITING

Amie-Sarah Barouh

MUSIC

Maïa Barouh

PRODUCTION

Antoine Goldet (Amok Films)

FILMOGRAPHY

2019 I Can Change, But Not 100% (mif)

Le film commence par une promesse amoureuse: je peux changer. Une promesse trop souvent entendue, une promesse que l'on sait fautive d'avance. Amie-Sarah est tombée profondément amoureuse de Bobby, un jeune homme Rom roumain qui vit dans la rue et qui consomme du crack. Ensemble, ils ont vécu entre le parking de la Gare de Lyon et des petits hôtels parisiens une histoire d'amour folle, qui n'a pourtant pas réussi à faire changer Bobby. Car il aime la liberté de la rue, où il a grandi, la seule forme de foyer qu'il connaisse. Amie-Sarah, jeune femme franco-japonaise élevée dans un milieu d'artistes cosmopolites, a fait de ce chagrin d'amour une chronique déchirante sur leur relation impossible. *Je peux changer mais pas à 100%* est un récit d'une intimité brutale, hors norme, qui nous invite à découvrir les sous-sols impénétrables et la communauté qui y habite, sans préjugés. Complètement démunie par l'échec de son amour, qui n'a pas été suffisamment fort pour faire changer Bobby, la réalisatrice utilise le cinéma comme seul moyen pour soigner sa blessure. Ou peut-être pour écrire une lettre d'amour déchirante à celui qui ne lit pas mais qui parle toutes les langues. Et nous, nous en sommes les témoins privilégiés.

Der Film beginnt mit dem Versprechen eines Verliebten: ich kann mich ändern. Ein Versprechen, von dem man im Voraus weiss, dass es nicht gehalten wird. Amie-Sarah hat sich in Bobby verliebt, einen jungen, crack abhängigen rumänischen Roma, der auf der Strasse lebt. Zusammen erlebten sie zwischen dem Parkplatz der Gare de Lyon und kleinen Pariser Hotels eine verrückte Liebesgeschichte, der es doch nicht gelang, Bobby zu verändern. Denn er liebt die Freiheit der Strasse, wo er gross geworden ist, die einzige Art von Zuhause, die er kennt. Amie-Sarah ist eine franko-japanische Frau, die in einem kosmopolitischen Künstlertum aufgewachsen ist. Aus ihrem Liebeskummer macht sie eine herzerreissende Chronik ihrer unmöglichen Beziehung. *I Can Change, But Not 100%* ist eine brutale persönliche Erzählung, die sich gängigen Normvorstellungen entzieht und uns einlädt, das undurchdringliche Innenleben einer Gemeinschaft vorurteilsfrei zu entdecken. Völlig hilflos durch das Scheitern ihrer Liebe, die nicht stark genug war, um Bobby zu verändern, nutzt die Filmemacherin das Kino als einziges Mittel, um ihre Wunde zu heilen. Oder vielleicht, um einen aufwühlenden Liebesbrief an den zu schreiben, der nicht liest aber alle Sprachen spricht. Und wir sind die privilegierten Zuschauer.

The film begins with an amorous promise: I can change. A promise heard too often, a promise we know to be false in advance. Amie-Sarah has fallen deeply in love with Bobby, a young Romanian Romani who is living in the street and takes crack. Together, between the Gare de Lyon car park and small Parisian hotels, they have experienced a story of crazy love, which nonetheless has not allowed to change Bobby. Because he likes the freedom of the street, where he grew up, the only form of home he knows. Amie-Sarah, a Franco-Japanese woman raised by cosmopolitan artists, has turned this heartbreak into a harrowing chronicle of their impossible relationship. *I Can Change, But Not 100%* is an account of abnormal, brutal intimacy, which invites us to explore impenetrable basements and the community that lives there, without prejudice. Left completely powerless by the failure of her love, which was not strong enough to change Bobby, the director uses film as the only way to heal her wound. Or perhaps to write a harrowing love letter to he who cannot read but speaks every language. And we, the audience, are the privileged witnesses.

CONTACT

Antoine Goldet
Dea Gjinovci
Amok Films
contact@amokfilms.fr

ELENA LÓPEZ RIERA



YASER KASSAB

I HAVE SEEN NOTHING, I HAVE SEEN ALL

LAM ARA SHAYYANAAN, RA'AYT KLA SHAY'

LEBANON, SYRIA | 2019 | 19' | ARABIC

WORLD PREMIERE

Après plus de six années hors de son pays, le cinéaste syrien Yaser Kassab continue de chercher à dire la guerre depuis les paysages tristes et sans âme de l'exil. Prisonnier du décor banal d'un appartement qui pourrait être n'importe où, comment dire la colère, le chagrin, de se voir privé de sa famille, de son pays, pour vivre une vie en suspens ? Discussions téléphoniques entrecoupées. Écrans froids ou brisés sur lesquels s'affichent les visages flous des êtres aimés. À travers ses conversations avec son père resté en Syrie, il tente de briser le silence. D'un paysage enneigé, on est soudain transporté dans les rues en ruine d'Alep. Le passage d'un pays à l'autre, les longs travellings en voiture : voici qu'il embrasse la figure du déplacement pour parler de cette guerre qui pousse tout le monde dehors, vivant ou mort. Tandis que les paysages défilent, son père raconte. Il est question de la tombe de son frère cadet, inhumé dans le parc où ils jouaient enfants, dont le régime exige qu'elle soit déplacée. Comme si même les morts n'avaient pas le droit au repos. Comme si cet arrachement ne devait pas avoir de fin.

Nach mehr als sechs Jahren ohne Rückkehr in sein Land versucht der syrische Filmemacher Yaser Kassab weiterhin, den Krieg aus den traurigen und seelenlosen Landschaften des Exils in Worte zu fassen. Wie kann man, gefangen in einer Wohnung die überall sein könnte, seine Wut, seine Sorge, das Entbehren seiner Familie, seines Landes zum Ausdruck bringen, die man für ein auf Pause geschaltetes Leben auf sich nimmt? Unterbrochene Telefongespräche. Kalte oder kaputte Bildschirme, auf denen die unscharfen Gesichter der geliebten Menschen erscheinen. Über die Gespräche mit seinem Vater, der in Syrien geblieben ist, versuchte er, das Schweigen zu brechen. Aus einer schneebedeckten Landschaft gelangen wir plötzlich in die zerstörten Strassen von Aleppo. Der Übergang von einem Land zum anderen, die langen Travellings im Auto: Er bedient sich der Figur des Reisens, um über diesen Krieg zu sprechen, der alle, ob lebendig oder tot, hinaus treibt. Während die Landschaften vorbeiziehen, erzählt sein Vater. Es geht um das Grab seines jüngeren Bruders, der in dem Park begraben ist, wo sie als Kinder spielten, und das nun auf Anweisung des Regimes verlegt werden soll. Als ob auch die Toten kein Anrecht auf Ruhe hätten. Als sollte diese Entwurzelung kein Ende haben dürfen.

After over six years out of his country, the Syrian filmmaker Yaser Kassab continues to attempt to recount the war from the sad and soulless scenery of exile. Imprisoned by the banal decor of an apartment that could be anywhere, how is he to express the anger, the sadness of seeing himself deprived of his family, his country, to live a life on hold? Interspersed telephone conversations. Cold or broken screens displaying the blurred faces of loved ones. Through his conversations with his father who stayed in Syria, he tries to break the silence. From a snow-covered landscape, we are suddenly transported to the ruined streets of Aleppo. The passage from one country to the other, long travelling shots in the car: now he embraces the image of displacement to talk of this war that pushes everyone out, dead or alive. While the landscapes roll past, his father talks. It is a question of the tomb of his younger brother –buried in the park where they used to play as children—that the regime is demanding for it to be moved. As if even the dead did not have the right to rest. As if this tearing away was not meant to end.

PHOTOGRAPHY

Yaser Kassab

EDITING

Yaser Kassab

PRODUCTION

Ali Atassi (Bidayyat for Audiovisual Arts)

FILMOGRAPHY

2019 I Have Seen Nothing, I Have Seen All (sf)
2017 On the Edge of Life (mlf)
2017 Mixed Media (sf)
2012 Take It (sf)

CONTACT

Ali Atassi
Bidayyat for Audiovisual Arts
+961 1443026
director@bidayyat.org
www.bidayyat.org

CÉLINE GUÉNOT

DOROTHÉE-MYRIAM KELLOU

IN MANSOURAH YOU SEPARATED US

À MANSOURAH, TU NOUS AS SÉPARÉS

FRANCE, ALGERIA, DENMARK | 2019 | 62' | FRENCH, ARABIC, KABYLE

WORLD PREMIERE

PHOTOGRAPHY

Hassen Ferhani

SOUND

Mohammed Ilyes Guestal

EDITING

Mélanie Braux

PRODUCTION

Eugénie Michel Villette
(Les Films du Bilboquet),
Mariem Hamidat (HKE productions),
Sara Stockmann (Sonntag Pictures)

FILMOGRAPHY

2019 In Mansourah You
Separated Us (mlf)

CONTACT

Eugénie Michel Villette
Les Films du Bilboquet
+33 660549068
eugeniemichelvillette@lesfilmsdubilboquet.fr
www.lesfilmsdubilboquet.fr



À l'origine, il y a un silence. Celui de Malek, le père de la cinéaste, qui pendant des années n'a rien dit de son enfance en Algérie. Et puis, le besoin de sortir du silence, avec un scénario qu'il offre à ses enfants, pour commencer de dire son histoire. Plusieurs années plus tard, le père et la fille font enfin le voyage jusqu'à Mansourah, son village natal : revoir sa maison, rencontrer d'autres hommes qui ont vécu le même déchirement. Petit à petit, le film révèle ce que Malek, comme beaucoup d'autres, a longtemps tu. Pendant la guerre, plus de deux millions de personnes ont été déplacées par l'Armée Française et regroupées dans des camps ou des villages. Un déracinement jusqu'ici occulté de la mémoire historique, car si le fait est documenté il reste largement ignoré, en France, mais aussi en Algérie. Il s'agit donc ici avant tout de faire œuvre de transmission, en collectant la parole, pour commencer à comprendre l'ampleur des bouleversements provoqués par les regroupements dans les campagnes. S'emparant du langage du cinéma, celui que lui a transmis son père, Dorothée-Myriam Kellou entreprend ainsi de combler les silences familiaux et les lacunes de l'Histoire.

Es beginnt mit dem Schweigen von Malek, dem Vater der Filmemacherin, der jahrelang nicht über seine Kindheit in Algerien gesprochen hat. Es folgt die Notwendigkeit, das Schweigen zu brechen, mit einem Szenario, das er seinen Kindern anbietet, um seine Geschichte zu erzählen. Einige Jahre später reisen Vater und Tochter in sein Heimatdorf Mansourah, um sein Haus wieder zu sehen, um andere Männer zu treffen, die den gleichen Schmerz erlebt haben. Nach und nach enthüllt der Film, was Malek und viele andere lange verschwiegen haben. Während des Krieges wurden über zwei Millionen Menschen von der französischen Armee vertrieben und in Lagern oder Dörfern zusammengepfercht. Diese Entwurzelung ist dem historischen Gedächtnis verborgen geblieben, denn obgleich die Tatsache dokumentiert ist, blieb sie in Frankreich, aber auch in Algerien, weitgehend unbekannt. Es geht hier daher darum, Erzählungen zu erfassen und so das Ausmass der durch die Zwangsumsiedelung verursachten Umwälzungen zu verstehen. Dorothée-Myriam Kellou nimmt sich dessen, was ihr Vater an sie weitergegeben hat, in der Sprache des Kinos an, um das Schweigen in den Familien zu brechen und die Lücken der Geschichte zu schliessen.

Originally there was a silence. That of Malek, the filmmaker's father, who for years said nothing of his childhood in Algeria. And then, the need to break the silence, with a script that he gives to his children, to start telling his story. Several years later, the father and daughter finally make the journey to Mansourah, his native village: seeing his house, meeting other men who experienced the same heartbreak. Little by little, the film reveals what Malek, like many others, has long kept quiet about. During the war, more than two million people were displaced by the French Army and grouped together in camps or villages. An uprooting until now obscured from historical memory, because if the deed is documented it is largely ignored, in France, but also in Algeria. Here it is, first and foremost, a matter of transmission, by collecting words, to start understanding the scale of the upheavals caused by the regroupings in the countryside. Seizing the language of film, that which was transmitted to her by her father, Dorothée-Myriam Kellou thus endeavours to fill in the family silences and the gaps in History.

CÉLINE GUÉNOT



JAN IJÄS

ON THE ART OF SET DESIGN

FINLAND | 2019 | 13' | ENGLISH

WORLD PREMIERE

Avant de se glisser dans l'uniforme de dictateur de son père, fondateur de la « République » de Corée du Nord, Kim Jong Il était féru de cinéma – on lui prête une collection de 20 000 vidéos, avec une prédilection pour les films d'action... occidentaux, bien sûr. Un temps directeur des Lettres et des Arts au département de l'agitation et de la propagande, il a écrit, dans les années 1970, un essai théorico-pratique explicitant comment le 7e art devait véhiculer l'idéologie en place. Jan Ijäs s'est inspiré des principes limpides de « l'Étoile Brillante » pour réaliser ce court métrage composé de prises de vue opérées pendant une visite touristique du pays. Centré sur le dernier chapitre de cette bible, qui traite de la conception des décors, *On the Art of Set Design* est une satire grinçante. La voix-off de la narratrice, d'un grain robotique, débite sans reprendre son souffle un discours de la méthode qui entend inféoder les représentations, alors que le montage contrapuntique organise des démentis, déniche des synchronisations ironiques, tire du théâtre nord-coréen contrôlé, une étincelle de réel.

Bevor er in das Diktatorengegend seines Vaters, Gründer der « Republik » Nordkorea, schlüpfte, war Kim Jong-il ein enthusiastischer Filmliebhaber und es heisst, seine Sammlung umfasste zwanzigtausend Filme, die eine Vorliebe für bevorzugt aus dem Westen stammende Actionfilme deutlich machte. Als er in den 1970er Jahren zeitweise den Bereich Kunst und Literatur im Ministerium Agitation und Propaganda leitete, verfasste er ein theoretisch-praktisches Essai darüber, wie das Kino die vorherrschende Ideologie zu vermitteln habe. Jan Ijäs inspirierte sich für diesen Kurzfilm, der aus Aufnahmen besteht, die während eines touristischen Besuchs des Landes entstanden, an den glasklaren Prinzipien des « Leuchtenden Sterns ». Die bitterböse Satire *On the Art of Set Design* konzentriert sich auf das letzte, der Gestaltung der Kulissen gewidmete Kapitel dieser Bibel. Die Erzählerin spult in einem atemlosen, leicht roboterhaften Begleitkommentar eine Abhandlung über die Methode herunter, die eine Belehnung der Darstellungen beabsichtigt, während ein kontrapunktischer Schnitt dem Dementi die Grundlage gibt, ironische Synchronisationen aufspürt und aus dem kontrollierten nordkoreanischen Theater einen Funken Realität herausholt.

Before sliding into the uniform of his father, the dictator and founder of the "Republic" of North Korea, Kim Jong Il was passionate about film. He was said to have a collection of 20,000 videos, with a predilection for action films... from the West of course. One-time director of Arts and Humanities at the Department of Agitation and Propaganda, he wrote in the 1970s an essay on the theoretical practice of how the 7th art should express the ideology in place. Jan Ijäs drew inspiration from the clear principles of the "Shining Star" to create a short film composed of shots taken during a touristic trip to the country. Focused on the last chapter of this bible, which deals with set design, *On the Art of Set Design* is a dark satire. The narrator's voiceover, with a hint of robotics, delivers a speech without pausing for breath on how to master representations, whilst the contrasting editing shows the truth, finds ironic counterpoints and draws a spark of reality from a controlled North Korean theatre.

PHOTOGRAPHY

Simojukka Ruippo

SOUND

Matti Ahopelto, Svante Colérus

EDITING

Jan Ijäs

PRODUCTION

Jan Ijäs (Atalante Oy)

FILMOGRAPHY

- 2019 On the Art of the Set Design (sf)
- 2017 The Raft of the Medusa (sf)
- 2017 Waste no. 3 Boom (sf)
- 2017 Waste no. 1 Money (sf)
- 2016 Social Connection (sf)
- 2016 Time Capsule (sf)
- 2016 Waste no. 2 Wreck (sf)
- 2015 One Shot (mlf)
- 2013 Solitude in Year Zero (sf)
- 2012 Two Islands (sf)
- 2010 Bodybuilding (sf)
- 2010 Sweet Mov(i)e (sf)
- 2006 Spectacle (sf)
- 2005 Eläkeläiset 10th Anniversary Humpamarathon (sf)
- 2005 A Film for Three Men and Industrial Elevator (sf)
- 2005 KIDS MOVIE (sf)
- 2005 Dancing Nazi Skinheads (sf)
- 2005 Ode To Joy (National Anthem of EU) (sf)
- 2004 The Surftones - Sportinghouse (sf)

CONTACT

Tytti Rantanen
AV-arkki
+358 504356092
programme@av-arkki.fi
www.av-arkki.fi

EMMANUEL CHICON

LOU COLPÉ

PASSING TIME

LE TEMPS LONG

BELGIUM | 2019 | 40' | FRENCH

WORLD PREMIERE



PHOTOGRAPHY

Lou Colpé

SOUND

Lou Colpé

EDITING

Nicolas Rumpl, Tessa Namias

PRODUCTION

Julie Frères (Dérives)

FILMOGRAPHY

2019 Passing Time (m/f)

2017 If You Were in My Pictures (sf)

Lou Colpé filme ses grands-parents depuis qu'elle a quinze ans. Dans ce processus et la relation intense qu'il traduit, elle décèle chez sa grand-mère des signes déconcertants: Alzheimer la rattrape. Un autre film commence alors, plus difficile: l'histoire d'un couple face à une immense épreuve. En luttant contre l'irruption de l'oubli, le fait de filmer devient un acte ultime de résistance. Alors qu'elle tente de retenir les dernières images de ses grands-parents, une conversation intime s'engage et résonne au travers des chansons qui passent à la radio et font rejaillir les histoires et les souvenirs perdus. Des extraits de films se transforment en fragments d'une conversation amoureuse. Lou Colpé se bat en douceur pour son droit à conserver les images et le souvenir de ses chers grands-parents. Ce faisant, elle nous embarque dans un voyage aussi émouvant qu'inoubliable, et aussi tendre qu'abouti cinématographiquement. La dernière lueur du crépuscule devient la chanson d'une nouvelle aube. Uniquement fait de vidéos personnelles, le film évoque un amour envers et contre tout.

Seit ihrem fünfzehnten Lebensjahr filmt Lou Colpé ihre Grosseltern. Im Laufe dieser intensiven Beziehung bemerkt sie beunruhigende Anzeichen bei ihrer Grossmutter: Alzheimer taucht auf. Ein neuer, härterer Film beginnt: Die Geschichte eines Paares, das vor einer enormen Herausforderung steht. Im Kampf gegen das Vergessen wird das Filmemachen zum ultimativen Akt des Widerstands. In dem Versuch, die letzten Bilder ihrer Grosseltern festzuhalten, setzt sich ein intimes Gespräch ein, das in den Songs widerhallt, die im Radio spielen und verlorene Geschichten und Erinnerungen in die Gegenwart hervorkommen. Filmabschnitte werden zu Fragmenten eines Gesprächs, bei dem es um Liebe geht. Lou Colpé kämpft unaufdringlich für ihr Recht, die Bilder und die Erinnerung an ihre geliebten Grosseltern zu bewahren. Dabei nimmt sie uns auf eine bewegende Reise mit, die so unvergesslich, süß und zärtlich wie filmisch gelungen ist. So kündigen die letzten Strahlen der Abenddämmerung den Anbruch eines neuen Tages an. Der ausschliesslich aus Home Movies bestehende Film erzählt von einer Liebe, die allen Widrigkeiten trotzt.

Lou Colpé has been filming her grandparents since she was 15. In the process of this intense relationship, she notices some disconcerting signs in her grandmother: Alzheimer's is slowing her down. A new film begins, a tougher one: the story of a couple that must face a tremendous challenge. Struggling against the tide of oblivion, the task of filmmaking becomes the ultimate act of resistance. Trying to retain the last images of her grandparents, an intimate conversation begins and echoes through the songs that play on the radio, conjuring lost stories and memories. Pieces of films are transformed in fragments of a love conversation. Lou Colpé struggles gently for her right to keep the images and the memory of her beloved grandparents. In doing so she manages to take us on a journey as unforgettable, sweet and tender as cinematically accomplished. Thus, twilight's last gleaming becomes the song of a new dawn. Made only of home movies, the film summons a love that fights against all odds.

CONTACT

Gaëlle Balthasart
Dérives
+32 43424939
info@derives.be

GIONA A. NAZZARO



KATHRYN ELKIN

QUEEN

UNITED KINGDOM | 2019 | 13' | ENGLISH

WORLD PREMIERE

Un bowling, des artistes, des amis, un studio d'enregistrement, une grossesse, un bébé et la culture pop universelle, le tout pas nécessairement dans cet ordre. Dans *Queen*, Kathryn Elkin fait s'entrechoquer les lieux, la chronologie, les souvenirs et les mots. Elle crée un film à la prosodie rapide comme une boule de bowling lancée à pleine vitesse et parvient à faire exploser le sens même de performance. Écrit et tourné pendant sa propre grossesse et les premiers mois de vie de son enfant, *Queen* interroge la signification de cette expérience pour l'artiste : être mère peut-il être une performance ? Et pour celle dont le travail est de faire de soi-même le sujet de son œuvre, comment cette nouvelle forme de travail rentre-t-elle dans l'équation ? La réponse passe nécessairement par un geste lui-même performatif dans lequel Kathryn Elkin met bien sûr beaucoup d'elle-même, mais qui invite aussi les membres de sa communauté artistique à joindre leur voix à l'exercice et propulse au passage les spectateurs dans cette joyeuse entreprise où l'ego de l'artiste rencontre la mémoire culturelle collective. Un film libérateur !

Eine Bowlingbahn, Künstler, Freunde, ein Aufnahmestudio, eine Schwangerschaft, ein Baby und universelle Popkultur, nur nicht unbedingt in dieser Reihenfolge. In *Queen* lässt Kathryn Elkin Orte, Chronologie, Erinnerungen und Worte einander anstossen. Ihr Film mit der schnellen Prosodie einer mit voller Geschwindigkeit rollenden Bowlingkugel zerlegt die eigentliche Bedeutung von Performance in ihre Bestandteile. *Queen*, geschrieben und gedreht während ihrer Schwangerschaft und den ersten Lebensmonaten ihres Kindes, hinterfragt die Bedeutung dieser Erfahrung für die Künstlerin: Kann Muttersein eine Performance sein? Und wie passt diese neue Form der Arbeit in die Gleichung derjenigen, deren Arbeit es ist, sich selbst zum Thema ihres Werks zu machen? Die Antwort liegt zwangsläufig in einer performativen Geste, in die Kathryn Elkin natürlich viel von sich selbst einbringt, die aber auch Mitglieder ihrer künstlerischen Gemeinschaft zum Mitmachen bei dieser Übung auffordert. Nebenbei katapultiert sie auch gleich noch die Zuschauer in dieses fröhliche Vorhaben, bei dem das Ego der Künstlerin auf das kollektive kulturelle Gedächtnis trifft. Ein befreiender Film!

A bowling alley, artists, friends, a recording studio, a pregnancy, a baby and universal pop culture, not all necessarily in this order. In *Queen*, Kathryn Elkin has places, chronology, memories and words clash together. She creates a film of rapid prosody like a bowling bowl thrown at high speed, obliterating the very sense of performance. Written and shot during her own pregnancy and the first months in the life of her child, *Queen* questions the meaning of this experience for the artist: can being a mother be a performance? And for someone for whom the performance of the self is an artistic labour, how does this new form of "labour" come into the equation? The answer inevitably lies in a gesture, in itself performative, into which Kathryn Elkin of course puts much of herself, but that also invites the members of her artistic community to add their voices to the exercise and incidentally propels the spectators into this joyous enterprise where the artist's ego encounters cultural collective memory. A liberating film!

PHOTOGRAPHY

Emma Dalesman

EDITING

Kathryn Elkin

MUSIC

B R Wallers

PRODUCTION

Kathryn Elkin

FILMOGRAPHY

2019 *Queen* (sf)
2016 *Dame 2* (sf)
2015 *Why La Bamba* (sf)
2014 *Michael's Theme* (sf)
2014 *Mutatis Mutandis* (sf)

CONTACT

Matt Carter
Lux
+44 20 3141 2961
matt@lux.org.uk
www.lux.org.uk

CÉLINE GUÉNOT

HANNES LANG

RIAFN

GERMANY | 2019 | 29' | NO DIALOGUE

WORLD PREMIERE



SCREENPLAY

Mareike Wegener, Hannes Lang

PHOTOGRAPHY

Jakob Stark

SOUND

Peter Roesner

EDITING

Hannes Lang, Mareike Wegener

PRODUCTION

Hannes Lang, Mareike Wegener
(Petrolio Film GmbH)

FILMOGRAPHY

2019 Riafn (sf)
2014 I Want to See the Manager
2011 Peak

Depuis la nuit des temps, les habitants des Alpes ont utilisé une langue propre pour déjouer la distance imposée par l'orographie montagneuse. Le Riafn est une sorte de dialecte basé sur les différentes façons que les bergers et fermiers du coin utilisent pour appeler leurs bêtes. Les habitants des montagnes ont ainsi rythmé leur quotidien à base des cris d'appel aux animaux, des meuglements des vaches, des chants, ou des échos des montagnes. Une sorte d'orchestre alpin qui les aidait à supporter l'isolement. Le film de Hannes Lang nous immerge dans ce contexte singulier où l'acte de communication ne se limite pas au langage verbal, où les sons de la nature se superposent à ceux des humains, composant une mélodie atypique, presque primitive. Avec un style purement basé sur l'observation, absent de tout commentaire, Lang arrive à composer le portrait énigmatique et presque surréaliste de cette mélodie alpine. Plus qu'un documentaire musical, *Riafn* propose une vraie expérience d'immersion sonore comme forme d'exploration d'un territoire.

Die Bewohner der Alpen verwenden schon seit jeher eine eigene Sprache, um die Distanz zu wahren, die von der Orografie der Berge auferlegt wird. Der Riafn ist eine Art Dialekt, der auf den verschiedenen Lockrufen basiert ist, mit denen Hirten und Bauern in den Bergen ihre Tiere rufen. Die Bergbewohner haben ihren Alltag auf der Grundlage von Lockrufen, dem Muhen der Kühe, den Gesängen der Hirten oder dem Echo der Berge strukturiert. Eine Art alpines Orchester, das ihnen hilft, die Abgeschiedenheit zu ertragen. Der Film von Hannes Lang lässt uns in diesen einzigartigen Kontext eintauchen, in dem der Akt der Kommunikation nicht auf die verbale Sprache beschränkt ist, in dem sich die Klänge der Natur mit jenen der Menschen überlagern und eine atypische, fast primitive Melodie komponieren. Mit einem rein auf der Beobachtung basierenden Stil ganz ohne Kommentare gelingt es Lang, das rätselhafte und fast surrealistische Porträt dieser alpinen Melodie zu zeichnen. *Riafn* ist mehr als eine musikalische Doku und nimmt den Zuschauer mit auf die klangliche Erforschung eines Gebiets.

Since the dawn of time, the inhabitants of the Alps have used their own language to overcome the distance imposed by the mountainous orography. Riafn is a sort of dialect based on the different forms used by the shepherds and farmers of this area to call their beasts. The inhabitants of the mountains have thus cadenced their day-to-day life on calls to animals, the mooing of the cows, songs and the echo of the mountain. A sort of Alpine orchestra that helped them to cope with isolation. Hannes Lang's film immerses us in this singular context where the act of communication is not limited to verbal language, where the sounds of nature are superimposed on those of humans, composing an atypical, almost primitive, melody. With a style based purely on observation, absent of any commentary, Lang manages to compose an enigmatic and almost surrealist portrait of this Alpine melody. More than a musical documentary, *Riafn* proposes a real experience of sonic immersion as a way to explore territory.

CONTACT

Mareike Wegener
Petrolio Film GmbH
+49 17693191544
www.petroliofilm.de



GILLES AUBRY

SALAM GODZILLA

SWITZERLAND | 2019 | 41' | FRENCH, BERBER

WORLD PREMIERE

Quand un tremblement de terre frappa Agadir en 1960, le cinéma Salam projetait *Godzilla, King of the Monsters!* d'Ishiro Honda et Terry O. Morse. Étrangement, ce fut l'un des rares bâtiments à survivre à la tragédie. Des années après, Gilles Aubry se rend sur les lieux pour tenter de comprendre comment le souvenir du séisme a survécu et est transmis aux nouvelles générations. Tourné à l'intérieur du cinéma et dans les environs d'Agadir, le film est porté par une bande-son abstraite, enregistrée sur place. Les enregistrements audios et des extraits de *Godzilla* se mêlent aux passages d'un poème local interprété par Ali Faiq, chanteur agadirois. Des empreintes de dinosaure découvertes sur une plage des environs ajoutent un niveau de complexité à une mosaïque déroutante d'éléments hétéroclites. Sans tenter de faire une trame unique avec les différentes composantes de ce film, le cinéaste laisse le spectateur trouver son propre chemin dans le labyrinthe qu'il fait apparaître. Son approche sensorielle suggère que bien des choses peuvent se cacher derrière un cinéma ayant survécu à un séisme.

Als das schreckliche Erdbeben von 1960 Agadir heimsuchte, zeigte das lokale Kino Salam *Godzilla, King of the Monsters!* Seltsamerweise war das Kino auch eines der wenigen Gebäude, die die Tragödie überlebten. Viele Jahre später besucht der Regisseur den Ort, um zu verstehen, wie die Erinnerung an das Erdbeben überlebt hat und an die neuen Generationen weitergegeben wird. Der Film wurde im Kino und in der Umgebung von Agadir gedreht und wird von einem abstrakten Soundtrack getragen, der vor Ort aufgenommen wurde. Durch Audio-Samples und Auszüge aus *Godzilla* dringen Spuren eines lokalen Gedichts, das von Ali Faiq, einem Sänger aus der Region, vorgetragen wird. Spuren von Dinosauriern, die an einem nahegelegenen Strand gefunden wurden, fügen weitere Schichten von Komplexität hinzu und bilden ein rätselhaftes Mosaik aus bunt zusammengewürfelten Elementen. Ohne zu versuchen, die verschiedenen Teile seines Films in eine einzige Einstellung zu zwingen, fordert der Regisseur den Zuschauer auf, sich seinen eigenen Weg durch das Labyrinth zu bahnen, das er so brillant heraufbeschwört. Sein sensorischer Ansatz gibt Anlass zu der Vermutung, dass es in einem Kino, das einem Erdbeben diente, mehr geben könnte, als auf den ersten Blick erkennbar ist.

When the terrible 1960 earthquake hit Agadir, the local cinema Salam was showing Ishiro Honda and Terry O. Morse's *Godzilla, King of Monsters!* Weirdly enough, it was also one of the few buildings to survive the tragedy. Many years later, Gilles Aubry visits the place trying to understand how the memory of the seismic event has survived and is transmitted to the new generations. Shot inside the cinema and in the surroundings of Agadir, the film is driven by an abstract soundtrack recorded on location. Audio samplings and excerpts of *Godzilla* are interwoven with extracts of a local poem interpreted by Ali Faiq, a singer from Agadir. Traces of dinosaur footprints found on a nearby beach add further layers of complexity and compose a puzzling mosaic of heteroclitic elements. Without trying to force the different pieces of his film in one single frame, the filmmaker challenges the viewer to create his own way through the labyrinth he so brilliantly conjures. His sensorial approach suggests that there might be more to a cinema that served an earthquake than meets the eye.

SCREENPLAY

Gilles Aubry

PHOTOGRAPHY

Gilles Aubry

EDITING

Gilles Aubry

PRODUCTION

Gilles Aubry

FILMOGRAPHY

2019 Salam Godzilla (mlf)
2015 Notes via a Soundscape of Bollywood (mlf)
2014 And Who Sees the Mystery (sf)
2011 Pluie de feu (mlf)
2010 The Preview (sf)

CONTACT

Gilles Aubry
earpolitics
+49 17624152976
gilaubry8@gmail.com
www.earpolitics.net

GIONA A. NAZZARO

MORIS FREIBURGHaus

SUMMERLOCH

SWITZERLAND, LIECHTENSTEIN | 2019 | 26' | SWISS GERMAN, ITALIAN

WORLD PREMIERE



SCREENPLAY

Dominik Wolfinger

PHOTOGRAPHY

Esther Mattei

SOUND

Michael Karrer

EDITING

Moris Freiburghaus

MUSIC

Nicola Misis

PRODUCTION

Kevin Rodriguez (Planisphere)

FILMOGRAPHY

2019 Summerloch (sf)
2016 Fünf Phasen des Sterbens (sf)
2014 Rivalen (sf)
2013 Paradox (sf)
2010 Skate & Live (sf)

Dennis décide de rejoindre ses parents en Toscane avec un ami, le réalisateur, où ils passeront les vacances d'été. Dennis est d'humeur taciturne. Son passé et ses choix semblent le hanter jusque sous le soleil doré et brûlant de Toscane. Son ami tente de déverrouiller ses silences, en vain. Dennis souffre et seul le skate lui offre un répit, temporaire. Ses parents ne lui posent pas de questions, et Dennis ne parle pas. À travers l'oeil de sa caméra, le réalisateur s'approche de lui tout en gardant une distance bienveillante, suffisante pour que Dennis le sache présent, sans le forcer à répondre à aucune question directe. Sur le retour, dans un embouteillage, un moment de vérité semble avoir lieu et amener une conclusion partielle. Ou peut-être que non. Une histoire d'amitié et d'honnêteté filmée avec une empathie et une chaleur extraordinaires. Les prises de vue précises et le montage méticuleux reflètent le travail remarquable d'un réalisateur extrêmement talentueux.

Dennis und sein Filme machender Freund beschliessen, zu seinen Eltern in die Toskana zu reisen, wo sie den Sommerurlaub verbringen. Dennis ist nicht in bester Stimmung. Seine Vergangenheit und seine Entscheidungen scheinen sogar in der goldenen, warmen Sonne der Toskana drohend über ihm zu schweben und ihn zu verfolgen. Sein Freund versucht erfolglos, sein Schweigen aufzubrechen. Dennis scheint verletzt zu sein. Nur im Skaten ist kurzfristig so etwas wie Seelenfrieden zu finden. Seine Eltern fragen nichts, und Dennis sagt nichts. Über den Blick seiner Kamera versucht der Regisseur, Dennis näher zu kommen, während er die ganze Zeit respektvollen Abstand wahrt – gerade genug, um Dennis seine Anwesenheit billigen zu lassen, aber ohne ihn zu zwingen, direkte Fragen zu beantworten. Auf dem Rückweg bleiben sie im Stau stecken, und was wie ein Moment der Wahrheit aussieht, führt zu einer teilweisen Sperre. Oder vielleicht auch nicht. Ein stilles Drama über Freundschaft und Verlangen, gefilmt mit aussergewöhnlichem Einfühlungsvermögen und Wärme. Präzise Kameraarbeit und ein sorgfältiger Schnitt bringen eine Gefühlslandschaft hervor widerspiegeln das bemerkenswerte Werk eines hochbegabten Filmemachers.

Dennis and his filmmaker friend decide to join his parents in Tuscany where they are spending the summer holiday. Dennis is not in the best of moods. His past and his choices seem to loom over him, to haunt him even in the golden and warm sun of Tuscany. His friend tries to unlock his silences, unsuccessfully. Dennis seems to be hurting. Only skating feels a bit like a momentary peace of mind. His parents do not ask, and Dennis does not tell. Through the gaze of his camera, the filmmaker tries to get closer to him while keeping all the time a respectful distance, just enough to allow Dennis to acknowledge his presence without forcing to answer any direct questions. On their way back, they get stuck in a traffic jam and what looks like a moment of truth brings to a partial closure. Or maybe not. A silent drama about friendship and honesty filmed with an extraordinary empathy and warmth. Precise camerawork and careful editing reflect a remarkable work by an extremely gifted filmmaker.

CONTACT

Kevin Rodriguez
Planisphere
+41 796398825
kevin@planisphere.eu
www.planisphere.eu

GIONA A. NAZZARO



CATARINA MOURÃO

THE HISSING OF SUMMER SANDS

O MAR ENROLA NA AREIA

PORTUGAL | 2019 | 15' | PORTUGUESE, ENGLISH

WORLD PREMIERE

Des actualités cinématographiques montrent une foule bigarrée profitant des loisirs balnéaires. Chaque été, pourtant, un homme surgit sur les plages. La mise soignée, s'annonçant par un coup de sifflet. Il est l'Étranger. Une figure inquiétante ou familière, qui fait fuir les enfants ou les attire comme le joueur de flûte de Hamelin. Ce personnage de conte est une surface de projection. Son histoire change d'une version à l'autre : on ne sait s'il est devenu fou après avoir perdu sa fille, s'il est un clochard vivant des largesses des familles aisées, un pédophile ou « un père Noël estival ». Catarina Mourão a retrouvé quelques images qui attestent de l'existence de cet « homme au sifflet ». Avec les codes du cinéma muet – des cartons posés sur le sable qu'une main feuillette – la cinéaste interroge ce mythe en montant des extraits de films amateurs, sonorisés et sous-mixés, comme un écho doux et ambigu d'une période sombre qui affleure encore dans les consciences et s'incarne à travers cette silhouette caractéristique des côtes portugaises pendant le salazarisme.

Filmische Nachrichten zeigen eine bunte Menge, die sich am Strand amüsiert. Jeden Sommer erscheint jedoch ein Mann an den Stränden. Er hat ein gepflegtes Auftreten und kündigt sich durch einen Pfiff an. Er ist der Fremde. Eine beunruhigende oder vertraute Gestalt, vor der die Kinder weglaufen oder von der sie wie vom Rattenfänger von Hameln angezogen werden. Diese Märchenfigur ist eine Projektionsfläche. Die Geschichte des Mannes ist in jeder Version eine andere: man weiss nicht, ob er nach dem Verlust seiner Tochter verrückt geworden ist, ob er ein Landstreicher ist, der von der Gunst wohlhabender Familien lebt, ein Kinderschänder oder eine Art « Sommer-Weihnachtsmann ». Catarina Mourão hat einige Bilder wiedergefunden, die die Existenz dieses « Mannes mit der Pfeife » bezeugen. Mit Coden des Stummfilms – in den Sand gelegte Karten, die von einer Hand umgeblättert werden – hinterfragt die Filmemacherin diesen Mythos, indem sie Ausschnitte aus mit Ton hinterlegten Amateurfilmen wie ein weiches und mehrdeutiges Echo einer dunklen Periode zusammenschneidet. Eine Periode, die noch im Bewusstsein der Menschen ist und sich in dieser für die portugiesische Küste während des Salazarismus charakteristischen Silhouette verkörpert.

Film newsreels show a mixed crowd enjoying seaside fun. Every summer however, a man appears on the beaches. Meticulously dressed, announcing himself with a blast on a whistle. He is the Stranger. A worrying or familiar figure, who makes children run away or attracts them like the Pied-Piper of Hamelin. This fairy-tale character is like a screen for people to project their ideas. His story changes from one version to the next: we do not know if he is crazy after losing his daughter, if he is a tramp living on the generosity of rich families, a paedophile, or a "summer Father Christmas". Catarina Mourão found some pictures that testify to the existence of this "man with the whistle". Using the codes of silent film—sheets of cardboard in the sand that a hand rifles through—the filmmaker investigates this myth by editing together extracts from amateur films, with sound and under-mixed, like a soft and ambiguous echo of a dark period that still blossoms in minds and is embodied in this silhouette from the Portuguese coast during the time of Salazar.

SCREENPLAY

Catarina Mourão

PHOTOGRAPHY

Paulo Menezes

SOUND

Armanda Carvalho, Tiago Matos

EDITING

Pedro Mateus Duarte

MUSIC

Joana Gama, Luis Fernandes, Ricardo Jacinto, Bruno Pernadas

PRODUCTION

Catarina Mourão (Portugal Film - Portuguese Film Agency)

FILMOGRAPHY

2019 The Hissing of Summer Sands (sf)
 2015 The Wolf's Lair
 2010 Through Shadows
 2009 Mother and Daughter (short)
 2006 On Edge
 2006 My Village Doesn't Live Here Anymore
 2004 Love Me, Love Me Not
 2002 Restless
 2001 Next Stop (sf)
 1998 The Lady of Chandor
 1997 Out of Water (sf)
 1996 The Port (sf)
 1994 Mecca Before I Die (sf)

CONTACT

Filipa Henriques
 Portugal Film - Portuguese Film Agency
 +351 213158399
 pf@portugalfilm.org
 www.portugalfilm.org

EMMANUEL CHICON

VICTOR MISSUD

THE OUTER SPACE FOREST

LA FORÊT DE L'ESPACE

FRANCE | 2019 | 30' | FRENCH, POLISH, ROMANIAN, FINNISH, RUSSIAN, CATALAN, ENGLISH

WORLD PREMIERE



SCREENPLAY

Victor Missud

PHOTOGRAPHY

Joseph Fandre, Lucas Palen

SOUND

Carles Torres Beuguera

EDITING

Souliman Schelfout

MUSIC

Bedis Tir

PRODUCTION

Marie-Anne Campos (Le G.R.E.C.)

FILMOGRAPHY

2019 The Outer Space Forest (sf)

2014 Fall Apart (sf)

2014 A Deposição (sf)

2013 I Built a House for You (sf)

Sur la lune, un groupe d'hommes attend l'arrivée des habitants de la planète Terre. Entre temps, ils prennent soin de la forêt paradisiaque qu'ils ont cultivée sur le terrain lunaire – ils l'arrosent, ils la soignent, ils y passent des heures et des heures. Ces exilés d'un monde qui les aurait écartés, maltraités ou simplement rendus invisibles, évoquent leurs vies passées sur Terre, ainsi que leurs idées pour construire un monde meilleur. Ils échangent des pensées intimes sous un ciel étoilé, comme si seule l'absence de gravité permettait ces confidences. Mais qui sont ces hommes suspendus dans cette forêt lunaire ? Sont-ils des fantômes, des fugitifs, des dieux ? *La Forêt de l'espace* construit un récit fantastique, à la frontière entre le documentaire et la fiction, pour parler de la situation que vivent tous ceux que la société a décidé d'oublier, tous ceux que la société ignore. Plutôt que de les représenter dans un contexte obscur et catastrophiste, Victor Missud leur offre un paradis lunaire, un rêve tellurique, un conte.

Auf dem Mond wartet eine Gruppe von Menschen auf die Ankunft der Bewohner des Planeten Erde. Zwischenzeitlich kümmern sie sich um den paradisiischen Wald, den sie auf der Mondlandschaft herangezüchtet haben. Sie gießen ihn Wasser, pflegen ihn, bringen Stunden mit dieser Aufgabe zu. Diese Exilierten einer Welt, die sie ausgeschlossen, misshandelt oder einfach unsichtbar gemacht hat, sprechen über ihr Leben auf der Erde und ihre Ideen, um die Welt besser zu machen. Unter einem Sternenhimmel tauschen sie intime Gedanken aus, ganz so, als würde das Fehlen von Schwerkraft diese vertraulichen Geständnisse möglich machen. Aber wer sind diese in einem Mondwald schwebenden Menschen? Sind es Gespenster, Flüchtige, Götter? *The Outer Space Forest* konstruiert diese fantastische Erzählung an der Grenze zwischen Dokumentarfilm und Fiktion, um über die Lage all jener zu sprechen, die von der Gesellschaft vergessen und ignoriert werden. Statt sie in einem düsteren und apokalyptischen Kontext darzustellen, bietet ihnen Victor Missud ein Paradies auf dem Mond, einen tellurischen Traum, ein Märchen.

On the Moon, a group of men await the arrival of inhabitants of Planet Earth. In the meantime, they look after the idyllic forest that they have cultivated on lunar terrain—they water it, they care for it, they spend hours and hours on it. These exiles from a world that seems to have discarded them, mistreated them or simply made them invisible, evoke their past lives on Earth, as well as their ideas to construct a better world. They exchange intimate thoughts beneath a starry sky, as if only the absence of gravity allowed these confidences. But who are these men suspended in this lunar forest? Are they ghosts, fugitives, or gods? *The Outer Space Forest* constructs a fantastic account, on the boundary between documentary and fiction, to talk of the situation lived by all those that society has chosen to forget, all those that society ignores. Rather than represent them in a dark, catastrophist context, Victor Missud offers them a lunar paradise, a telluric dream, a tale.

CONTACT

Marie-Anne Campos
Le G.R.E.C.
+33 144899950
diffusion@grec-info.com
www.grec-info.com

ELENA LÓPEZ RIERA



SAMUEL MORENO ALVAREZ

THE SHERIFF

ALGUACER

COLOMBIA | 2019 | 26' | SPANISH, KAMËNTSA

WORLD PREMIERE

Fernando est un Kamëntsa, indigène autochtone de la vallée de Sibunday, dans le sud de la Colombie. À plus de 40 ans, il vit toujours dans la maison de sa grand-mère et fait souvent la fête. Il est populaire et gagne sa vie comme animateur à la radio locale. Sa famille n'approuve pas son comportement puisqu'il ne cherche pas à changer son mode de vie dans lequel il se complait. Fernando a récemment été élu shérif. La communauté kamëntsa possède son propre système légal avec ses propres représentants, permettant à chacun d'être jugé, sur le territoire, en adéquation et dans le respect de leur vision du monde. Et Fernando a maintenant la lourde tâche de faire respecter la loi dans sa petite ville: convoquer les accusés, témoigner lors des jugements ou administrer les coups de fouets de punition. *The Sheriff* est une histoire de rédemption dont le récit se déploie dans un montage brut et poignant. En alternant les scènes du quotidien de Fernando, que ce soit dans l'exercice de son nouveau pouvoir ou dans ses habituelles frasques, une question est sous-tendue: pourra-t-il racheter sa conduite dans le cadre de sa nouvelle fonction?

Fernando gehört zur autochthonen Ethnie der Kamëntsa aus dem Sibunday-Tal im Süden Kolumbiens. Mit über 40 Jahren lebt er noch immer im Haus seiner Grossmutter und geht oft feiern. Er ist beliebt und verdient seinen Lebensunterhalt als Moderator im örtlichen Radio. Seine Familie billigt sein Verhalten nicht, da er nicht versucht, den Lebensstil zu ändern, an dem er Gefallen gefunden hat ... Fernando wurde kürzlich zum Sheriff gewählt. Die Gemeinschaft der Kamëntsa verfügt über ein eigenes Rechtssystem mit eigenen Vertretern. Dies ermöglicht, in diesem Gebiet, gemäss der eigenen Weltsicht Recht zu sprechen. Fernando steht nun vor der schwierigen Aufgabe, in seiner kleinen Stadt für die Achtung des Gesetzes zu sorgen: Angeklagte einbestellen, vor Gericht aussagen oder die zur Strafe angeordneten Peitschenhiebe verabreichen. *The Sheriff* ist die Geschichte einer Erlösung, als Erzählungsform wurde ein roher, ergreifender Schnitt gewählt. Die im Wechsel gezeigten Szenen aus Fernandos Alltag, sei es in der Ausübung seiner neuen Macht oder bei seinen üblichen Eskapaden, lassen eine Frage aufkommen: Werden seine neuen Aufgaben sein früheres Verhalten in Vergessenheit geraten lassen?

Fernando is Kamëntsa, indigenous and autochthonous to the Sibunday Valley, in the south of Colombia. He is over 40, but still lives in his grandmother's house and often parties. He is popular and earns a living as a broadcaster on the local radio. His family does not approve of his behaviour since he does not seek to change his lifestyle, in which he finds pleasure. Fernando was recently elected Sheriff. The Kamëntsa community has its own legal system with its own representatives, allowing everyone to be judged, on the territory, in line with and in compliance with their vision of the world. And Fernando now has the heavy burden of enforcing the law in his small town: summoning the accused, testifying in court or administering whippings as punishments. *The Sheriff* is a story of redemption whose account unfolds in a raw and poignant editing. In alternating scenes of Fernando's day-to-day life, whether in the exercise of his new power or up to his usual mischief, there is an underlying question: will he be able to redeem his behaviour in his new function?

SOUND

Juan Carlos Jamioy, CLAP STUDIO

EDITING

Juan Alvarez-Durán, David Aguilera

MUSIC

Proyección Kamentsa

PRODUCTION

Samuel Moreno Alvarez (tropical atomic films); Pedro Jamioy (Colectivo de comunicaciones indígena Carchansha)

FILMOGRAPHY

2019 *The Sheriff* (sf)
2018 *The Dance of the Iguana*
2013 *El nido del colibrí* (sf)

CONTACT

Josep Prim
Marvin&Wayne - Short Films
+34 934863313
fest@marvinwayne.com
www.marvinwayne.com

MADLINE ROBERT

MAJA NOVAKOVIĆ

THEN COMES THE EVENING

A SAD SE SPUŠTA VEČE

SERBIA | 2019 | 28' | SERBIAN

WORLD PREMIERE



SCREENPLAY

Maja Novakovi

PHOTOGRAPHY

Jasna Prolić

SOUND

Luka Barajević

EDITING

Marija Kovačina

PRODUCTION

Maja Novaković, Milan Milosavljević
(Students' City Cultural Center
– Academic Film Center in Belgrade)

FILMOGRAPHY

2019 *Then Comes the Evening* (sf)
2015 *Dying Film* (sf)

CONTACT

Milan Milosavljević
Students' City Cultural Center – Academic
Film Center in Belgrade
+381 62267892
milan.milosavljevic@dksg.rs

Baigné par une lumière annonçant le crépuscule, un décor de collines dans l'est de la Bosnie, que traverse un troupeau guidé par une silhouette voûtée. Puis c'est une nouvelle journée qui débute pour les protagonistes de *Then Comes The Evening*, le cycle silencieux et pastoral de ces deux femmes vivant en autarcie sur une terre qui leur assure une existence frugale. Par un âpre labeur qui creuse les corps, dont la texture, rendue par la caméra tactile de la cinéaste, semble se fondre dans le milieu qu'ils ornent d'une présence discrète et familière. Dans ce monde pastoral sans âge, qui se déploie dans un présent régi par des rituels, les êtres n'échangent que des gestes. La langue, ils la réservent aux bêtes ou pour s'adresser directement à un milieu indifférent ou hostile, avec des mots qui jaillissent pour tenter d'apaiser la violence potentielle d'un orage. Magie dérisoire qui vient pourtant désigner une activité éminemment humaine. Par ses compositions picturales simples et précises, Maja Novaković parvient à esquisser avec profondeur, l'intangibilité d'une condition.

In ein Licht getaucht, das die Abenddämmerung ankündigt, zieht eine von einer buckligen Gestalt angeführte Herde durch eine Hügelandschaft im Osten Bosniens. Dann beginnt ein neuer Tag für die Protagonistinnen von *Then Comes The Evening*, dem stillen und pastoralen Kreislauf des Lebens dieser beiden Frauen, die als Selbstversorgerinnen auf einem Stück Land leben, das ihnen eine karge Existenz sichert. Eine harte Arbeit, die die Körper zeichnet, die in ihrer von der Touchscreen-Kamera der Filmemacherin eingefangenen Beschaffenheit mit der Umgebung zu verschmelzen scheinen, deren diskreter und vertrauter Teil sie geworden sind. In dieser zeitlosen Welt des Hirtendaseins, das sich in einer von Ritualen geprägten Gegenwart offenbart, tauschen sich die Menschen nur durch Gesten aus. Ihre Sprache behalten sie den Tieren vor oder dem direkten Austausch mit einer gleichgültigen oder feindlichen Umwelt, bei dem die Worte aus ihnen heraussprudeln, um einen potenziell gewaltigen Sturm zu besänftigen. Lächerliche Magie, und doch Kennzeichen einer zutiefst menschlichen Tätigkeit. Mit ihren einfachen und präzisen Bildkompositionen gelingt es Maja Novaković, das Ungreifbare eines Lebens in seinem Wesen anzudeuten.

Bathed in light announcing the arrival of dusk, the setting of hills in the east of Bosnia is crossed by a flock guided by a stooped silhouette. A new day begins for the protagonists of *Then Comes The Evening*, the silent and pastoral cycle of these two women living in autarchy on land providing them with a frugal living. Bitter labour that hollows the bodies, bodies whose texture, rendered by the filmmaker's tactile camera, seems to blend into the environment that they decorate with their discrete and familiar presence. In this ageless pastoral world, which unfurls in a present ruled over by rituals, the humans exchange only gestures. They keep language for the beasts or to directly address an indifferent or hostile environment, with words that gush out in an attempt to appease the potential violence of a storm. Unbelievable magic that nonetheless comes to designate an eminently human activity. Through her simple and precise pictorial compositions, Maja Novaković successfully and profoundly sketches out the intangibility of a condition.

EMMANUEL CHICON



ALEXIS DELGADO BÚRDALO

THIS FILM IS ABOUT ME

SPAIN | 2019 | 60' | SPANISH, GERMAN, ENGLISH

WORLD PREMIERE

Renata se présente à la caméra comme une de ces héroïnes fascinantes du film noir : une belle femme à l'accent indéfinissable, aux gestes assurés, qui regarde droit dans les yeux. Condamnée à une peine de prison pour l'assassinat d'un homme, Renata n'a pas perdu son charisme derrière les barreaux. Assume-t-elle le crime qu'elle a commis ? Regrette-t-elle d'avoir tué quelqu'un ? Un voisin ? Un amant ? Est-elle consciente de son emprisonnement ? Face à la caméra d'Alexis Delgado Búrdalo, Renata se dévoile peu à peu, sans jamais s'ouvrir complètement, sans jamais délivrer la certitude de sa pensée. Au fil des années et des conversations intimes entre le cinéaste et Renata, on assiste à la déconstruction d'une protagoniste qui ne fait plus de différence entre le réel et la mise en scène, qui révèle cette capacité de l'âme humaine à se multiplier. *This Film Is About Me* propose un jeu de mirages sur les rapports entre le cinéma et la construction d'un personnage. Un film qui parle autant de Renata qu'il ne le fait de son propre réalisateur. Un anti-portrait qui questionne les limites de la représentation.

Renata lässt den Blick der Kamera an sich heran wie eine dieser faszinierenden Heldinnen des Film noir: eine schöne Frau mit einem undefinierbaren Akzent und selbstsicheren Gesten, die ihrem Gegenüber direkt in die Augen schaut. Obwohl Renata wegen Mordes an einem Mann zu einer Gefängnisstrafe verurteilt wurde, hat sie ihr Charisma auch hinter Gittern nicht verloren. Steht sie zu dem Verbrechen, das sie begangen hat? Bereut sie es, jemanden – einen Nachbarn? Einen Liebhaber? – umgebracht zu haben? Ist sie sich darüber bewusst, dass sie eingesperrt ist? Vor der Kamera von Alexis Delgado Búrdalo offenbart sich Renata nach und nach, ohne sich ganz zu öffnen und ohne dass der Zuschauer je ganz genau weiss, was in ihr vorgeht. Im Laufe der Jahre und der intimen Gespräche zwischen dem Filmmacher und Renata wohnt der Zuschauer der Dekonstruktion einer Protagonistin bei, die keinen Unterschied mehr macht zwischen Realität und Inszenierung, die die Fähigkeit der menschlichen Seele vor Augen führt, sich zu vervielfältigen. *This Film Is About Me* spielt mit Trugbildern der Beziehung zwischen dem Film und der Konstruktion einer Kunstfigur. Ein Film der genauso sehr von Renata handelt wie von seinem Regisseur. Ein Anti-porträt, das die Grenzen der Darstellung hinterfragt.

Renata presents herself to the camera like one of these fascinating film noir heroines: a beautiful woman with a nondescript accent, with assured gestures, who looks people right in the eyes. Sentenced to a prison term for a man's murder, Renata has not lost her charisma behind bars. Does she accept the crime she committed? Does she regret having killed someone? A neighbour? A lover? Is she aware of her imprisonment? In front of Alexis Delgado Búrdalo's camera, Renata gradually shows her colours, without ever completely opening up, without ever delivering the certainty of her thoughts. Over the years and the intimate conversations between the filmmaker and Renata, we witness the deconstruction of a protagonist who no longer distinguishes between the real and the staged, who reveals this capacity of the human soul to multiply. *This Film Is About Me* proposes a game of mirages on the relationship between film and the construction of a character. A film that says as much about Renata than it does about its director. An anti-portrait that questions the limits of representation.

SCREENPLAY

Manuel Muñoz,
Alexis Delgado Búrdalo,
Samuel Delgado

PHOTOGRAPHY

Alexis Delgado Búrdalo

SOUND

Alexis Delgado Búrdalo,
Francesco Lucarelli

EDITING

Manuel Muñoz

PRODUCTION

José Alayón (El Viaje Films);
Irene Borrego (59 en Conserva);
Alexis Delgado Búrdalo

FILMOGRAPHY

2019 *This Film Is About Me* (mlf)
2014 *Three Women* (sf)

CONTACT

Jamie Weiss
El Viaje Films
+34 658997332
jamie@elviaje.es

ELENA LÓPEZ RIERA

PAULINE FONSNY

TO THE LIVING

À L'USAGE DES VIVANTS

BELGIUM | 2019 | 27' | FRENCH, ENGLISH

WORLD PREMIERE



SCREENPLAY

Pauline Fonsny

PHOTOGRAPHY

Lou Vernin, Pierre de Wurstemberger,
Pauline Fonsny

EDITING

Pauline Fonsny, Ismaël Joffroy
Chandoutis

MUSIC

Alice Perret

PRODUCTION

Alice Lemaire (Contre-ciels ASBL)

FILMOGRAPHY

2019 To the Living (sf)

Fuyant le Nigéria, Semira Adamu est arrivée en Belgique en 1998. Détenu(e) dans un centre fermé proche de l'aéroport de Bruxelles, elle meurt étouffée avec un coussin lors d'une sixième tentative de rapatriement forcé. Vingt ans après, Pauline Fonsny remet en scène cet « assassinat d'État » qui avait secoué le plat pays et conduit à la démission du ministre de l'Intérieur de l'époque. Le récit de *À l'usage des vivants*, mené à deux voix, est structuré par le témoignage de Semira – incarnée à l'écran par la peintre nigériane Obi Okigbo – et en voix off, l'adaptation d'un texte que la poétesse belge Maïa Chauvier a écrit après le décès de la jeune femme. Pour contourner l'interdiction de filmer dans les centres, la cinéaste a fait appel à des maquettes qui permettent de visualiser la topographie précise des lieux où sont encore parqués les demandeurs d'asile. Au terme de cette puissante évocation documentaire, le constat est amer. Les « barbelés de la honte » se sont multipliés, des policiers peuvent ouvrir le feu sur une camionnette transportant des exilé(e)s et tuer une fillette de deux ans, sans être inquiétés.

Auf der Flucht aus Nigeria gelangte Semira Adamu 1998 nach Belgien. Sie wurde in einem Auffanglager in der Nähe des Brüsseler Flughafens festgehalten und starb, von einem Kissen erstickt, bei einem sechsten Versuch der Zwangsrückführung. Zwanzig Jahre später zeichnet Pauline Fonsny diesen dem Staat zu Lasten gelegten Mord nach, der das ganze Land erschütterte und zum Rücktritt des damaligen Innenministers führte. Strukturiert wird die zweistimmige Erzählung *À l'usage des vivants* von Semiras Zeugenerbericht – auf der Leinwand verkörpert die nigerianische Malerin Obi Okigbo die junge Frau – und der Vertonung eines Texts, den die belgische Dichterin Maïa Chauvier nach dem Tod Semiras geschrieben hatte. Um das Filmverbot in den Zentren zu umgehen, verwendete die Filmemacherin Modelle, die einen genauen topografischen Überblick der Orte geben, an denen die Asylsuchenden abgestellt werden. Die eindringliche dokumentarische Nachbildung mündet in eine bittere Feststellung. Die « beschämenden Stacheldrähte » haben sich vermehrt und die Polizei kann auf einen Lieferwagen schießen, der ExilantInnen befördert und ein zweijähriges Mädchen töten, ohne dass ihnen daraus irgendwelche Probleme entstünden.

Semira Adamu arrived in Belgium in 1998 when she fled from Nigeria. Held in a closed detention centre next to Brussels Airport, she died smothered with a cushion during a sixth attempt at forced repatriation. 20 years later, Pauline Fonsny re-enacts this “State assassination” that shook the country and led to the resignation of the Minister of the Interior at the time. The story of *To the Living*, told in two voices, is built around the testimony of Semira—played on screen by the Nigerian painter Obi Okigbo—and, as a voice-over, an adaptation of a text that Belgian poet Maïa Chauvier wrote after the young woman's death. To work around the prohibition on filming in the centres, the filmmaker used scale models that make it possible to exactly visualise the layout of the places where people demanding exile are still held. The conclusion at the end of this powerful documentary evocation is bitter. The “barbed wires of shame” have multiplied, the police can open fire on a van carrying refugees and kill a two-year-old girl without any consequences.

CONTACT

Alice Lemaire
Contre-ciels ASBL
+32 487381367
contreciels@gmail.com

EMMANUEL CHICON



KATJA VERHEUL

TONI AND BLERI

KOSOVO, NETHERLANDS | 2019 | 20' | ALBANIAN, ENGLISH

WORLD PREMIERE

Au Kosovo, deux jeunes hommes se promènent dans l'espace fantomatique d'un chantier de construction abandonné. Toni et Bleri évoquent des souvenirs d'un passé peu joyeux, ainsi que leur rêve de quitter le pays en quête d'une vie meilleure. L'émigration semble être la seule possibilité pour s'assurer un avenir, mais comment accéder à l'espace Schengen lorsque l'on n'a ni visa, ni contrat de travail, et que l'on vient d'une région que la géopolitique actuelle a relégué à la périphérie? Les deux jeunes hommes ont alors une idée brillante: construire une fusée avec ce qu'ils trouvent dans ce chantier, une fusée qui pourrait emmener l'un d'eux directement à la terre promise, sans nécessité de procédures bureaucratiques. Chargés de leur capsule spatiale, ils escaladent la plus haute montagne du Kosovo, la mythique montagne maudite qui sert de métaphore au long chemin qu'ils devront encore traverser. Avec ces protagonistes qui oscillent entre héroïsme et pathétisme, Katja Verheul construit un film politico-burlesque extrêmement original. Une parodie qui dénonce la violence de la politique migratoire en Europe.

Im Kosovo schlendern zwei junge Männer über eine scheinbar verlassene, geisterhaft anmutende Baustelle. Toni und Bleri sprechen von Erinnerungen an eine wenig glückliche Vergangenheit und über ihren Traum, ihr Land zu verlassen und in der Ferne ein besseres Leben zu suchen. Die Auswanderung erscheint ihnen als einzige Möglichkeit, sich eine Zukunft zu sichern. Aber wie soll man ohne Visum, ohne Arbeitsvertrag in den Schengenraum gelangen, wenn man aus einer Region kommt, die von der aktuellen Geopolitik in die Peripherie relegiert wurde? Die zwei Männer haben eine brillante Idee: mit dem Material, das sie auf der Baustelle finden, wollen sie eine Rakete bauen, die sie weit weg bringen könnte, direkt ins gelobte Land, ohne bürokratisches Verfahren. Mit ihrer Raumkapsel im Gepäck besteigen sie den höchsten Berg des Kosovo, den mythischen verfluchten Berg, eine Metapher für den langen Weg, der noch vor ihnen liegt. Mit diesen zwischen Heldentum und Pathos schwankenden Protagonisten konstruiert Katja Verheul einen extrem originellen politisch-burlesken Film. Eine Parodie, die die Gewalt der europäischen Migrationspolitik an den Pranger stellt.

In Kosovo, two young men walk in the ghostly space of an abandoned construction worksite. Toni and Bleri evoke memories of a scarcely joyful past, as well as their dream to leave the country in search of a better life. Emigration seems to be the only possibility of a future, but how do you get into the Schengen Area when you do not have a visa or an employment contract and when you come from a region that current geopolitics have relegated to the fringes? The two men then have a brilliant idea: to construct a rocket with what they find on the worksite, a rocket that could take one of them straight to the promised land, without any need for bureaucratic procedure. Carrying their space capsule, they climb Kosovo's highest mountain, the mythical cursed mountain that serves as a metaphor for the long path they still have to cross. With these protagonists who shift between heroism and pathetism, Katja Verheul constructs a highly original politico-burlesque film. A parody that denounces the violence of migratory policy in Europe.

SCREENPLAY

Katja Verheul

PHOTOGRAPHY

Adonis Krasniqi

SOUND

Muhamet Veseli, Ilir Veseli

EDITING

Katja Verheul

MUSIC

Cesium (Denise Nolten)

PRODUCTION

Katja Verheul

FILMOGRAPHY

2019 Toni and Bleri (sf)

2018 Hostiles Sites - Part 2 (sf)

2017 Where Is the Riot At ? (sf)

CONTACT

Katja Verheul
+31 640834357
katjaverheul@gmail.com
www.katjaverheul.com

ELENA LÓPEZ RIERA

STEPHAN KNAUSS

TRANSIT CIRCLE

YI YU WEI ZHI

GERMANY, CHINA | 2019 | 40' | CHINESE, HANGZHOU DIALECT

WORLD PREMIERE



SCREENPLAY

Hanqi Sheng, Shuiqing Wang, Wan Xu

PHOTOGRAPHY

Stephan Knauss

SOUND

Mario Schöning, Stephan Knauss

EDITING

Stephan Knauss, Hanqi Sheng

MUSIC

Mario Schöning

PRODUCTION

Hanqi Sheng, Stephan Knauss

FILMOGRAPHY

2019 Transit Circle (mlf)

Hanqi et ses amis errent dans les rues de la banlieue de Hangzhou. Ils déambulent à travers un paysage urbain de béton et de néons et sont les témoins directs des transformations dont la ville est le théâtre quotidien. Nuit après nuit, ils deviennent l'interface vivante d'une métamorphose qui ne peut pas être perçue ou comprise sans en être partie prenante. C'est pourquoi Hanqi et ses amis saisissent de fugaces moments de grâce dans un environnement que la plupart des gens percevraient comme aliénant, hostile ou froid. Comme une composition ambiante de Brian Eno ou de Philip Glass, le film évolue au travers de variations minimales, entièrement immergé dans un rythme nocturne. L'espace se transforme en temps. Un film – comme un poème – sur le passage à l'âge adulte, échappant à tous les clichés du genre. Stephan Knauss montre avec ce film qu'il est un réalisateur prometteur, notamment par la façon dont il manipule et agence les différents éléments de cette œuvre envoûtante. *Transit Circle* restitue avec brio et créativité une atmosphère sensorielle singulière.

Hanqi und ihre Freunde lassen sich in einem Vorstadtgebiet von Hangzhou dahintreiben. Beim Herumziehen durch die Beton- und Neonlandschaft der Stadt erleben sie die Veränderungen, die hier täglich stattfinden. Während sie Nacht für Nacht durch die Straßen ziehen, werden sie zur lebendigen Schnittstelle einer Metamorphose, die man nicht wahrnehmen oder verstehen kann, wenn man nicht Teil davon wird. So erfahren Hanqi und ihre Freunde flüchtige Eindrücke von Schönheit einer Umgebung, die die meisten Menschen nur als entfremdend, feindlich oder kalt empfinden würden. Wie eine Ambient-Komposition von Brian Eno oder Philip Glass bewegt sich der Film durch minimale Variationen, vollständig eingetaucht in seinen nächtlichen Beat. Raum wird zu Zeit. Ein Film wie ein Gedicht; ein Film über das Erwachsenwerden, der sich allen bekannten Klischees entzieht. Der Film von Stephan Knauss macht deutlich, warum dieser Regisseur zu jenen gehört, deren Arbeit man in nächster Zeit aufmerksam verfolgen sollte. Dieser Film zeigt Talent im Überfluss und noch einiges mehr. Die Art und Weise, wie er mit allen Elementen seines betörenden Werks umgeht und diese organisiert, ist dafür der unwiderlegbare Beweis. *Transit Circle* ist ein sensorischer Umgebungsfilm, der Flair und Kreativität zeigt.

Hanqi and her friends drift through the suburban area of Hangzhou. Strolling through the concrete and neon-lit landscape of the city, they experience the transformations it undergoes daily. As they drift night after night, they become the living interface of a metamorphosis that cannot be perceived or understood if not by becoming part of it. Thus, Hanqi and her friends catch fleeting glimpses of beauty in an environment that most people would only perceive as alienating, hostile or cold. Like an ambient composition by Brian Eno or Philip Glass, the film moves through minimal variations, completely immersed in its nocturnal beat. Space becomes time. A film like a poem; a coming-of-age movie that escapes all the known clichés. Stephan Knauss proves that he is one of the filmmakers to watch closely in the next future. The way he handles and organizes all the elements of his extremely beguiling work are irrefutable proof for it. *Transit Circle* is a sensorial ambient film that displays flair and creativity.

CONTACT

Stephan Knauss
Stephanshengfilm
+49 1632948723
mail@stephanshengfilm.com



EMMANUEL PITON

ÚLTIMAS ONDAS

FRANCE | 2019 | 41' | SPANISH

WORLD PREMIERE

Nous sommes quelque part dans le nord de l'Espagne. Après avoir traversé une ville, sous la pluie, au bout d'un tunnel, la vallée de la Solana s'ouvre. Le grain et le scintillement de la pellicule teintent d'onirisme le voyage qui commence dans ces montagnes désertées. Trente ans que les villages se sont vidés de leurs habitants, happés par les villes, comme le raconte un berger à Emmanuel Piton. Les ondes radios troublent le silence et le vent pousse les histoires, celle par exemple d'un bourg détruit à l'explosif afin de créer un lac artificiel, qui ne verra jamais le jour. Parallèlement aux récits, l'exploration visuelle met à jour les traces du passé : un portrait de Franco, sous verre, fendu, côtoie l'image d'un couple de paysans gisant au milieu d'une masure en ruines. *Últimas Ondas* est une dérive psycho-géographique dans ces lieux ensauvagés, une élégie argentine dédiée aux êtres qui les marquent de leur indélébile présence. Telle cette pythie-poétesse qui prophétise : « Les ombres chuchotent des histoires d'un temps qui peut-être n'existe plus, révélant des cicatrices dans le paysage (...) Tout peut recommencer à nouveau ».

Eine Gegend irgendwo im Norden Spaniens. Nach der Durchquerung einer Stadt im Regen, am Ende eines Tunnels, öffnet sich das Valle de la Solana. Die Körnung und das Flackern des Films verleihen der Reise, die in diesen verlassenen Bergen beginnt, etwas Traumhaftes. Ein Hirte erzählt Emmanuel Piton, dass die letzten Bewohner diese Dörfer vor dreissig Jahren verliessen, in Richtung der Städte. Nur die Funkwellen stören die Ruhe und der Wind bringt Geschichten mit, zum Beispiel die von einer Ortschaft, die mit Sprengstoff zerstört wurde, um einen Stausee anzulegen, der nie entstand. Parallel zu den Erzählungen beleuchtet die visuelle Erforschung die Spuren der Vergangenheit: ein Porträt von Franco unter rissigem Glas, neben dem Bild eines Bauernpaares, das in den Trümmern eines Hauses steht. *Últimas Ondas* ist eine psycho-geografische Drift durch diese verwilderten Orte, ein analoges Klagegedicht, das den Wesen gewidmet ist, die sie mit ihrer unauslöschlichen Präsenz prägen. Wie die Dichterin, die gleich einer Pythia prophezeit: «Die Schatten flüstern die Geschichten einer Zeit, die vielleicht nicht mehr existiert, und offenbaren Narben in der Landschaft (...) Alles kann von vorne beginnen».

We are somewhere in the north of Spain. After crossing a town, in the rain, at the end of a tunnel, the valley of Solana opens up. The grain and the flickering of the film add a dreamlike quality to the journey that begins in the deserted mountains. For thirty years now, the villages have been emptied of their inhabitants, who were snatched by the towns, as a shepherd tells Emmanuel Piton. Radio waves disturb the silence and the wind blows stories, such as that of a village that was destroyed using explosives to create an artificial lake, which was never to be. Alongside the stories, a visual exploration reveals traces of the past: a portrait of Franco, under cracked glass, sits next to the picture of a couple of peasants rising up from the ruins of a hovel. *Últimas Ondas* is a psychological and geographical journey into places that have gone wild, a film elegy to the beings that marked them with their indelible presence. Like the poetic prophet who predicts "The shadows whisper stories of a time that can no longer be, revealing scars in the landscape (...) Everything can recommence once more".

PHOTOGRAPHY

Emmanuel Piton

SOUND

Emmanuel Piton

EDITING

Marie Pomme Carteret

MUSIC

Frank Lawrence

PRODUCTION

Jérémie Reichenbach (Quilombo Films)

FILMOGRAPHY

2019 *Últimas Ondas* (mlf)
2018 *Les Petits outils* (sf)
2017 *Eidi* (sf)
2016 *Les Eaux dormantes* (sf)
2014 *Fovéa* (sf)
2011 *Almanci, entre deux rives* (mlf)

CONTACT

Jérémie Reichenbach
Quilombo Films
+33 662087678
quilombofilms@hotmail.fr
www.quilombofilms.com

EMMANUEL CHICON

ALEKSANDR M. VINOGRADOV

UNDER THE DRESS

BELGIUM, RUSSIA | 2019 | 23' | RUSSIAN, ENGLISH

WORLD PREMIERE



PHOTOGRAPHY

Rulsan Geraskin

SOUND

Lancelot Hervé

EDITING

Aleksandr M. Vinogradov

MUSIC

Porya Hatami, Doctor Mefod,
Nii Kosmetiki

PRODUCTION

Aleksandr M. Vinogradov,
Luca Zuberbühler

FILMOGRAPHY

2019 *Under the Dress* (sf)
2016 *Call Me Chaos* (mlf)
2015 *Olenka Water* (sf)
2015 *The Dreamer's Club* (sf)
2015 *Sounds of Kazincbarsika* (sf)
2013 *Call of 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

Enfant, Aleksandr Vinogradov avait sa grand-mère comme complice. Chez elle, il pouvait s'habiller en femme, explorer ses désirs, ses identités, chercher en lui ce qui était inhabituel dans une famille soviétique traditionnelle. Aujourd'hui, Aleksandr replonge dans ses souvenirs d'enfance enregistrés sur de vieilles VHS, qui le ramènent à cet univers secret de liberté et de tendresse qu'il partageait avec sa grand-mère. Il s'embarque alors dans une éblouissante transformation drag queen où il joue son propre rôle: un personnage à la recherche de son identité. Suspendu dans une performance entre le réel et le fantastique, Aleksandr se confronte à ses idées sur la sexualité, le genre et son propre passé. *Under the Dress* est une forme d'autoportrait qui conjugue les souvenirs du cinéaste avec son présent dans un contexte politique étouffant. Un exercice de mise en scène proche d'un Werner Schroeter, une forme ultra contemporaine de revendication du droit légitime à toute forme d'identité sexuelle.

Als Aleksandr Vinogradov Kind war, konnte er auf seine Grossmutter als Verbündete zählen. Bei ihr konnte er sich als Frau kleiden und seine Wünsche, seine Identitäten erforschen, in einer traditionellen Sovietfamilie verboten war. Heute, in eine Epoche in der Menschen, deren gelebte Sexualität nicht dem heteronormativen Dogma entspricht und heute strafrechtlich verfolgt werden, taucht Aleksandr in seine auf alte Videokassetten gebannten Kindheitserinnerungen ab und kehrt in die geheime Welt der Freiheit und Zärtlichkeit zurück, die er mit seiner Grossmutter teilte. Er beginnt eine schillernde Drag-Queen-Transformation, in der er seine eigene Rolle spielt: eine Person auf der Suche nach ihrer Identität. In seiner Performance, ein zwischen Realität und Fantasy schwebendes Konstrukt, konfrontiert Aleksandr sich mit seiner Vorstellung von Sexualität und Geschlecht und seiner Vergangenheit. *Under the Dress* ist eine Form von Selbstporträt, das die Erinnerungen des Filmemachers mit seiner Gegenwart in einem erstickenden politischen Kontext verbindet. Eine Inszenierungsübung, die eine Nähe zu Werner Schroeter aufweist, und eine hochmoderne Form der Einforderung des legitimen Rechts auf jede Art von sexueller Identität.

As a child, Aleksandr Vinogradov had his grandmother as an accomplice. In her home, he could dress up as a woman, explore his desires and identities, seek out in himself what was out of norms in a standard Soviet family. Today, Aleksandr delves into his childhood memories recorded on old VHS tapes, which take him back to the secret universe of freedom and tenderness that he shared with his grandmother. He then embarks upon a dazzling drag queen transformation in which he plays his own role: a character in search of his identity. Suspended in a performance between the real and the fantastic, Aleksandr confronts his ideas on sexuality, gender and his own past. *Under the Dress* is a form of self-portrait that combines the filmmaker's memories with his present day in an oppressive political context. An exercise of mise en scène close to Werner Schroeter's, an ultra-contemporary form of demanding the legitimate right to any form of sexual identity.

ELENA LÓPEZ RIERA



VICTOR RIDLEY

VAARHEIM

UNITED KINGDOM, BELGIUM | 2019 | 30' | ENGLISH

WORLD PREMIERE

Out Skerries est un minuscule archipel du Royaume-Uni situé en Écosse, à l'Est des îles Shetland, en pleine Mer du Nord. Il y a quelques années, la pisciculture – principale ressource économique de l'île et seule entreprise offrant la possibilité d'un travail – a fait faillite. Puis le gouvernement y a fermé l'école secondaire. La population de l'archipel est passée de 70 à une vingtaine d'habitants... Julie Powis Arthur est une des femmes restées là. Son mari, puis son aîné, ont dû quitter leur maison pour le Mainland et ne reviennent que rarement. Elle est seule, avec ses plus jeunes enfants dans sa maison vide battue par les vents. Son quotidien est rythmé des activités et des états d'âmes de ceux qui sont partis: leurs allers et retours, leurs craintes, leurs difficultés qu'elle partage à distance. Elle continue d'être le pilier de sa famille dispersée et de ce foyer qu'elle avait construit méticuleusement. *Vaarheim* veut dire « notre maison » en dialecte des Shetland. Et le film s'équilibre entre l'intérieur et l'extérieur de la maison de Julie, perchée au-dessus de la mer, au milieu de la prairie toujours verte sous un ciel toujours gris.

Out Skerries ist ein winziger, zum Vereinigten Königreich gehörender Archipel, der in Schottland im Osten der Shetland-Inseln in der Nordsee liegt. Vor einigen Jahren ging die Fischzucht, zugleich die wichtigste wirtschaftliche Ressource und einzige Arbeitgeberin der Insel, in Konkurs. Dann schloss die Regierung das dortige Gymnasium. Die Bevölkerung des Archipels ist von 70 auf etwa 20 Einwohner gesunken ... Julie Powis Arthur ist eine der Frauen, die geblieben ist. Ihr Mann und dann ihr ältester Sohn mussten aufs Festland gehen und kehren nur selten zurück. Mit ihren jüngsten Kindern ist sie allein in ihrem leeren, windgebeutelten Haus. Den Takt ihres Alltags geben die Aktivitäten und Gemütszustände derjenigen vor, die gegangen sind: ihr Kommen und Gehen, ihre Ängste, ihre Schwierigkeiten, die sie aus der Ferne mit ihnen teilt. Sie ist nach wie vor die Stütze ihrer verstreuten Familie und dieses sorgsam geschaffenen Zuhauses. *Vaarheim* bedeutet im Dialekt der Shetland-Inseln «unser Zuhause». Und der Film findet sein Gleichgewicht im Wechsel zwischen dem Inneren und dem Äusseren von Julies Haus, das inmitten immergrüner Wiesen unter immergrauem Himmel über dem Meer liegt.

Out Skerries is a minuscule archipelago of the United Kingdom located in Scotland, to the east of the Shetland Islands, in the middle of the North Sea. A few years ago, the fish farm—the island's main economic resource and the only company offering the possibility of a job—went bankrupt. Then the government closed the secondary school. The archipelago's population went from 70 to about 20 inhabitants... Julie Powis Arthur is one of the women who remained. Her husband, then her eldest son, had to leave their house for the Mainland and only rarely come back. She is alone with her youngest children, in her empty house battered by the winds. Her day-to-day follows the rhythm of the activities and states of mind of those gone: their coming and goings, their fears and their difficulties that she shares from a distance. She continues to be the cornerstone of her scattered family and this household that she had meticulously built. *Vaarheim* means "our house" in the Shetlandic dialect. And the film is balanced between the interior and the exterior of Julie's house, perched above the sea, in the middle of a pasture that is always green beneath a sky that is always grey.

SCREENPLAY

Victor Ridley

PHOTOGRAPHY

Mathieu Storms, Kinan Massarani

SOUND

Gilles Lacroix, Laetitia Douanne, Sébastien Lheureux

EDITING

Christophe Evrard

PRODUCTION

Carol Van Hemelrijck, Jeanne Scahaise (Hum Hum Production) ; Victor Ridley

FILMOGRAPHY

2019 Vaarheim
2017 Fiyori (sf)
2013 Envolés (mlf)

CONTACT

Jeanne Scahaise
Hum Hum Production
+44 7983712880
jeanne.s@humhumproduction.com
www.humhumproduction.com

MADLINE ROBERT

VERÓNICA HARO ABRIL

WHEN THEY LEFT

CUANDO ELLOS SE FUERON

ECUADOR | 2019 | 61' | SPANISH

WORLD PREMIERE



PHOTOGRAPHY

Christian Hidalgo

SOUND

Diego Rodriguez

EDITING

Ana Prieto, Cesar Diaz

PRODUCTION

Diego Mondaca (Illimani Films)

FILMOGRAPHY

2019 When They Left (mlf)

Lorsque le camion coloré du marchand de glaces traverse les rues désertes du village, nul attroupement d'enfants dans son sillage. A Plazuela, paisible hameau perdu dans une province montagnaise d'Équateur, ne vivent plus qu'une poignée de femmes âgées, toutes veuves. Dans la pénombre de leurs maisons, les photos de ceux qui sont partis: maris trépassés quelques années plus tôt, enfants partis travailler dans les grandes villes ou à l'étranger, et des petits-enfants qui ont grandi loin d'eux. Quelques années après la mort de ses grands-parents, la réalisatrice revient au village pour filmer Lucrecia, Gloria, Consolación, Piedad et les autres grands-mères qui continuent de faire exister Plazuela, au moins pour quelques années encore. À travers elles, leurs gestes, leurs histoires et leur affection c'est aussi la figure de sa propre grand-mère disparue qu'elle cherche à capturer. En résulte un portrait drôle, délicat, émouvant et plein de vie. Comme le fou-rire de deux amies qui rompt le silence, comme quelques pas de danse devant un poste de radio, et des souvenirs d'enfance tout à coup resurgis.

Als der farbenfrohe Lieferwagen des Eisverkäufers durch die verlassenen Strassen des Dorfes fährt, laufen ihm keine Kinder hinterher. In Plazuela, einem friedlichen, abgelegenen Dorf in einer bergigen Region Ecuadors, lebt heute nur noch eine Handvoll älterer Frauen, alle Witwen. Im Halbdunkel ihrer Häuser hängen die Fotos derer, die nicht mehr da sind: einige Jahre zuvor verstorbene Ehemänner, Kinder, die zum Arbeiten in Grossstädte oder ins Ausland gegangen sind und Enkelkinder, die weit weg aufgewachsen sind. Die Regisseurin kehrt einige Jahre nach dem Tod ihrer Gosseltern ins Dorf zurück, um Lucrecia, Gloria, Consolación, Piedad und die anderen Grossmütter zu filmen, die Plazuela zumindest noch für einige Jahre weiter bestehen lassen. Durch sie und ihre Gesten, ihre Geschichten und ihre Zuneigung will sie auch ihrer eigenen verstorbenen Grossmutter Gestalt geben. Das Ergebnis ist ein lustiges, feinfühliges, bewegendes und lebendiges Porträt. Ein das Schweigen durchbrechender Lachanfall zweier Freundinnen, vor einem Radio getanzte Schritte und schon kehren die Kindheits-erinnerungen zurück.

When the colourful ice-cream van rides through the deserted streets of the village, there are no children trailing behind it. In Plazuela, a peaceful hamlet lost in a mountainous region of Ecuador, only a handful of old ladies remain, who are all widows. In the gloom of their houses, photos of those who are gone hang on walls: husbands who have passed away a few years earlier, children gone to work in the big cities or abroad, and grandchildren who have grown up far away from them. Some years after the death of her grandparents, the filmmaker comes back to the village to film Lucrecia, Gloria, Consolación, Piedad and the other grandmothers who continue to keep Plazuela alive, at least for a few more years. Through them, their gestures, their histories and their affection, she is also trying to capture the figure of her own deceased grandmother. The result is a funny, delicate and moving portrait, full of life. Like the giggles of two friends breaking the silence, like a couple of steps danced in front of a radio and childhood memories suddenly resurfaced.

CONTACT

Verónica Haro Abril
Abril Films
+593 984082480
cuandoellossefueron@gmail.com

CÉLINE GUÉNOT



ARTHUR SUKIASYAN

WOUND

VERQ

ARMENIA | 2019 | 25' | ARMENIAN

WORLD PREMIERE

En 1988, Gyumri, deuxième ville d'Arménie, a été détruite par un terrible séisme. Plusieurs décennies après, les habitants ne sont toujours pas remis de cette tragédie. La ville, autrefois animée, est un champ de ruines. Les gens s'accommodent de la dure réalité en partageant des souvenirs obsédants de l'ère soviétique. Les journées passent ainsi, à se rappeler d'histoires et de gens appartenant à un lointain passé. Un monde suspendu à la lisière de différentes époques, et qui s'attarde dans un espace hors du temps. Une émotion intemporelle et intime relie les images – montées et cadrées avec grande précision – de personnes qui tentent avec beaucoup de force de défendre ce qui leur reste de dignité. *Wound* appartient au canon arménien qui égraine le récit des épreuves de la diaspora. Un poème humaniste dont les images laconiques témoignent du talent d'Arthur Sukiasyan. Un hommage poétique à une ville et à ses habitants, filmé par un cinéaste extrêmement brillant.

1988 wurde Gyumri, die zweitgrößte Stadt Armeniens, durch ein schreckliches Erdbeben zerstört. Jahrzehnte später haben die Menschen den Schock der Tragödie noch immer nicht verwunden. Die einst lebendige Stadt ist heute ein Trümmerhaufen. Die Menschen versuchen, mit der unbarmherzigen Realität fertig zu werden, indem sie düster Erinnerungen über die Sowjetzeit teilen. So vergehen die Tage mit der Erinnerung an Geschichten und Menschen, die längst der Vergangenheit angehören. Der Regisseur fängt eine Welt ein, die an der Schwelle zu verschiedenen Epochen in der Schwebe ist und sich gleichzeitig auf undefinierbare Weise in einem Raum ausserhalb der Zeit befindet. Zwischen den präzisen Einstellungen und Bildern von Menschen, die mit grosser Kraft versuchen, das zu verteidigen, was von ihrer Würde übrig ist, besteht eine zeitlose und innige Verbindung. *Wound* ist ein Film, der in den armenischen Kanon von Chroniken gehört, die die Diaspora und die vom Volk erduldeten Härten dokumentieren. Ein humanistisches Gedicht, dessen prägnante Bilder das Talent von Sukiasyan, der unter den neuen Dokumentarfilmern eine wichtige Figur ist, deutlich machen. *Wound* ist die von einem äusserst begabten Regisseur geschaffene poetische Hommage an eine Stadt und ihre Bewohner.

In 1988, Gyumri, the second largest city of Armenia, was destroyed by a terrible earthquake. Decades later, people are still recovering from the tragedy. Once a lively city, it is nowadays a heap of debris. Its inhabitants try to cope with the harsh reality by sharing haunting memories of the Soviet era. Thus, the days go by recalling stories and people long gone. The filmmaker captures a world suspended on the threshold of different eras, while somehow lingering in a space out of time. An ageless and intimate feeling ties together the precisely framed and edited images of people trying with great strength to defend what is left of their dignity. *Wound* belongs to the noble Armenian canon that chronicles the diaspora and the hardships of its people. A humanistic poem whose terse images are testimony to Arthur Sukiasyan's talent as a force to be reckoned with among the new documentary filmmakers. *Wound* is a poetic tribute to a city and its inhabitants shot by an extremely skilled director.

SOUND
Hayk Israelyan

EDITING
Martin Sukiasyan

PRODUCTION
Arthur Sukiasyan,
Ani Asribabayan (GyumriDOC)

FILMOGRAPHY
2019 *Wound* (sf)
2014 *Our Atlantis*

GIONA A. NAZZARO

CONTACT
Arthur Sukiasyan
Gyumri DOC
+374 98102045
newkinoartart@gmail.com

GRAND ANGLE

DES LONGS MÉTRAGES AYANT D'ORES ET DÉJÀ
SÉDUIT LE PUBLIC DANS D'AUTRES FESTIVALS
OU QUI MARQUERONT L'ANNÉE À VENIR.

LANGFILME, DIE DAS PUBLIKUM BEREITS AUF
ANDEREN FESTIVALS BEGEISTERT HABEN ODER
DIE DAS KOMMENDE JAHR PRÄGEN WERDEN.

FEATURE FILMS THAT HAVE ALREADY
WOWED AUDIENCES AT OTHER FESTIVALS
OR THAT SHALL MARK THE COMING YEAR.

HEDDY HONIGMANN

BUDDY

NETHERLANDS | 2018 | 86' | DUTCH

SWISS PREMIERE



PHOTOGRAPHY

Adri Schrover

SOUND

Piotr van Dijk

EDITING

Jessica de Koning

MUSIC

Florencia Di Concilio

PRODUCTION

John Appel (Appel&Honigmann)

SELECTED FILMOGRAPHY

2018 Buddy
2014 Around the World in 50 Concerts
2008 Oblivion
2006 Forever
2004 A Shtetl That's No Longer There
2003 Private
2003 Dame la mano
2001 Good Husband, Dear Son
2000 Crazy
1999 2 minuten stilte a.u.b.
1998 The Underground Orchestra
1997 O amor natural
1995 Goodbye
1994 Metal and Melancholy
1989 Mind Shadows
1985 The Front Door

CONTACT

Maëlle Guenegues
CAT&Docs
+33 144617748
maelle@catndocs.com
www.catndocs.com

Marcher en forêt sans être capable de voir, descendre les escaliers ou faire les courses lorsque l'on est paralysé, s'endormir avec un syndrome de stress post-traumatique: pour les protagonistes de *Buddy*, tout cela est rendu possible par la présence à leurs côtés d'un chien d'assistance. Edith, 86 ans et aveugle depuis l'adolescence, se rappelle de tous les chiens qu'elle a eu auprès d'elle. Leurs portraits – même si elle ne peut pas les voir – tapissent les murs de sa maison. Zeb, un enfant autiste, raconte comment sa chienne Utah sent lorsqu'il est angoissé et parvient à le calmer, tandis que la femme de Trevor, vétérinaire de l'armée traumatisé par les combats, explique que sans leur chien ils ne seraient sans doute plus ensemble. À travers leurs histoires, Hedy Honigmann explore les liens étroits qui unissent homme et animal. Par ses questions, elle tente de saisir cette connexion unique, de mettre des mots sur une relation qui ne passe pas tant par le langage que par une alchimie particulière. S'en dégage alors, au-delà des portraits individuels, un tableau profond et émouvant du dévouement de ces animaux et de la combativité de leurs maîtres.

Im Wald spazieren gehen, ohne sehen zu können, die Treppe hinuntergehen oder einkaufen, wenn man gelähmt ist, mit posttraumatischer Belastungsstörung einschlafen: Für die Protagonisten des Films *Buddy* wird all dies möglich, weil sie einen Hund an ihrer Seite haben. Edith, 86 Jahre alt und seit ihrer Jugend blind, erinnert sich an alle Hunde, die sie hatte, und ihre Porträts schmücken, obgleich sie sie nicht sehen kann, die Wände ihres Hauses. Zeb, ein autistisches Kind, erzählt wie sein Hund Utah spürt, wenn er ängstlich ist und es schafft, ihn zu beruhigen. Die Frau des von Kämpfen traumatisierten Armeeveteranen Trevor erklärt, dass sie ohne ihren Hund wahrscheinlich nicht mehr zusammen wären. Über diese Geschichten geht Hedy Honigmann der engen Verbindung von Mensch und Tier auf den Grund. Durch ihre Fragen versucht sie, diese einzigartige Beziehung, die weniger mit Sprache als mit einer besonderen Alchemie zu tun hat, zu erfassen und in Worte zu bilden. Über die einzelnen Porträts hinaus entsteht ein tiefgründiges, bewegendes Bild von der Hingabe dieser Tiere und dem Kampfgeist ihrer Besitzer.

Walking in the forest without being able to see, coming down the stairs or going shopping when one is paralysed, falling asleep with post-traumatic stress disorder: for the protagonists of *Buddy*, all of this is made possible by the presence of an assistance dog at their side. Edith, 86 years old and blind since adolescence, remembers all of the dogs she has had with her, and their portraits—even if she cannot see them—cover the walls of her house. Zeb, an autistic child, tells how his dog Utah senses when he is anxious and manages to calm him down, whereas the wife of Trevor, an army veteran traumatised by combat, explains that they would probably no longer be together had their dog not been present. Through their stories, Hedy Honigmann explores the deep bonds that unite humans and animals. Through her questions, she attempts to grasp this unique connection, to capture in words a relationship that is not so much built by language as by a special alchemy. What thus emerges, beyond these individual portraits, is a profound and moving picture of the devotion of these animals and the fighting spirit of their masters.

CÉLINE GUÉNOT



REETTA HUHTANEN

GODS OF MOLENBEEK

AATOS JA AMINE

FINLAND, BELGIUM, GERMANY | 2019 | 73' | FRENCH, FINNISH

SWISS PREMIERE

Aatos est un petit garçon de six ans. Sa mère est finlandaise, son père chilien, et ils vivent à Bruxelles dans le quartier de Molenbeek. À l'âge des questions et des pourquoi, Aatos observe le monde qui l'entoure à l'aide de son périscope en carton et s'interroge constamment avec son meilleur copain, Amine. Aatos aimerait avoir un dieu à lui, comme Amine, qui est musulman. Il cherche alors quel pourrait être son dieu: les forces panthéistes qui régissent la nature, Hermès et ses sandales ailées, ou encore Thor, avec sa cape et son marteau. Et il y a Flo, qui elle, est bien persuadée que quiconque croit en Dieu est fou... Dans le quartier, terrain familier de leurs jeux quotidiens, une tension plane suite aux attentats terroristes. *Gods of Molenbeek* est filmé à hauteur d'enfant et dans une proximité incroyable; la caméra disparaît. En toile de fond, il y a des soldats dans les rues, les annonces de sécurité, les manifestations contre la haine et le terrorisme. Mais au premier plan, une belle histoire d'amitié où l'enfance est le royaume de la recherche de sens, même dans une période chaotique.

Aatos ist ein sechsjähriger Junge. Seine Mutter ist Finnin, sein Vater Chilene, und sie leben in Brüssel im Bezirk Molenbeek. Im Alter der Fragen und des Warum beobachtet Aatos die Welt durch sein Periskop aus Pappe um ihn herum und stellt sich zusammen mit seinem besten Freund Amin ständig neue Fragen. Aatos hätte wie Amin, der Muslim ist, gerne seinen eigenen Gott. Also begibt er sich auf die Suche nach demjenigen, der sein Gott sein könnte: Die pantheistischen Kräfte, die über die Natur herrschen, Hermes mit seinen geflügelten Sandalen, oder Thor mit Umhang und Hammer. Und da wäre noch Flo, die überzeugt ist, dass jeder, der an Gott glaubt, verrückt ist ... Über der Nachbarschaft, einem ihnen durch die täglichen Spiele vertrauten Gebiet, liegt nach den Terroranschlägen eine Spannung. *Gods of Molenbeek* ist auf Augenhöhe mit den Kindern und aus einer so unglaublichen Nähe gefilmt, dass die Kamera letztendlich in Vergessenheit gerät. Im Hintergrund befinden sich Soldaten auf der Strasse, Sicherheitsdurchsagen, Demonstrationen gegen Hass und Terrorismus. Im Vordergrund steht jedoch eine schöne Geschichte über Freundschaft, in der die Kindheit auch in chaotischen Zeiten das Reich der Sinnsuche ist.

Aatos is a six-year-old boy. His mother is Finnish, his father is Chilean, and they live in Brussels in the district of Molenbeek. At this age full of questions and whys, Aatos observes the world that surrounds him with help of his cardboard periscope and constantly wonders with his best friend, Amine. Aatos would like to have his own god, like Amine, who is Muslim. He thus seeks out what his god could be: the pantheist forces that regulate nature, Hermes and his winged sandals, or even Thor, with his cape and his hammer. And then there is Flo; personally she is convinced that anyone who believes in God is crazy... In the district, the familiar terrain for their daily games, tension looms following the terror attacks. *Gods of Molenbeek* is filmed at a child's level and, incredibly close up, the camera disappears. As a backdrop, there are soldiers in the streets, security announcements, demonstrations against hatred and terrorism. But in the foreground, a beautiful story of friendship where childhood is the kingdom of the search for meaning, even in a chaotic period.

PHOTOGRAPHY

Hannu-Pekka Vitikainen

SOUND

Reetta Huhtanen, Bert Aerts, Cassis B. Staudt

EDITING

Jamin Benazzouz

MUSIC

Tuomas Nikkinen

PRODUCTION

Iris Pakulla, Alex Tondowski (Tondowski Films & Friends); Hanne Phlypo (Clin d'oeil films); Hannu-Pekka Vitikainen (Zone2 Pictures)

FILMOGRAPHY

2019 Gods of Molenbeek
2015 Economic Forecasters (sf)
2009 The Coffee Break (sf)

CONTACT

Catherine Le Clef
CAT&Docs
+33 144617748
cat@catndocs.com
www.catndocs.com

MADLINE ROBERT

ISA WILLINGER

HI, AI

GERMANY | 2019 | 87' | ENGLISH, JAPANESE, ITALIAN, GERMAN

SWISS PREMIERE



PHOTOGRAPHY

Julian Krubasik

EDITING

Stefan Krumbiegel, Olaf Voigtlaender

MUSIC

Robert Pilgram

PRODUCTION

Stefan Kloos (Kloos & Co. Medien)

FILMOGRAPHY

2019 Hi, AI
2017 Worte aus Stein (sf)
2017 Macht der Musik, Musik der Macht (mlf)
2013 Fort von allen Sonnen
2011 Geteilte Stadt, geteilte Wege, (sf)
2010 Better Safe Than Sorry (sf)
2009 Pornoprotokolle
2007 Maria (sf)
2005 Regina, Vera, Alek – Russians in New York (sf)

Aux États-Unis, Chuck vient de rencontrer Harmony, celle qui sera sa compagne, dans une usine de robot. De l'autre côté du monde à Tokyo, l'androïde Pepper prend soin de grand-mère Sakurai, sur la demande de son fils, inquiet qu'elle se sente trop seule. Dans les deux cas, les robots agissent comme des êtres indépendants, bouleversant ainsi tous les apriori sur les rapports entre les humains et les machines – révélant l'évolution accélérée d'une technologie qui peut poser certains problèmes éthiques. Isa Willinger présente le portrait d'un hypothétique avenir intégrant les robots dans notre quotidien. Un avenir qui n'est plus loin, qui n'a plus des allures de science-fiction. La cinéaste filme, avec humour et intelligence, le développement de ces relations entre les androïdes et les humains pour articuler certaines questions transcendantales ayant trait à la problématique des nouvelles technologies. La différence entre robots et humains est-elle en train de disparaître? *Hi, AI* explore avec finesse un hypothétique futur proche, celui d'une humanité cyborg.

In den USA, hat Chuck gerade Harmony kennengelernt, seine neue Kollegin in einer Roboterfabrik. In Tokio, am anderen Ende der Welt, kümmert sich der Android Pepper um Grossmutter Sakurai auf Wunsch ihres Sohnes, der fürchtet, dass sie sich zu einsam fühlt. In beiden Fällen handeln die Roboter wie unabhängige Wesen und stellen so alle Vorurteile zu den Beziehungen zwischen Menschen und Maschinen auf den Kopf. Sie offenbaren die beschleunigte Entwicklung einer Technologie, die gewisse ethische Probleme aufwerfen kann. Isa Willinger präsentiert das Portrait einer hypothetischen Zukunft, in der Roboter in unseren Alltag integriert sind. Eine nahe Zukunft, die nicht mehr wirkt wie Science-Fiction. Humorvoll und intelligent filmt sie die Entwicklung dieser Beziehung zwischen Androiden und Menschen und stellt transzendente Fragen, die sich durch die Problematik der neuen Technologien ziehen. Wird es eines Tages keinen Unterschied mehr zwischen Robotern und Menschen geben? *Hi, AI* erforscht mit Finesse eine nahe hypothetische Zukunft, die Zukunft einer Cyborg-Menschheit.

In the United States, Chuck just met Harmony, his future companion, in a robotic factory. On the other side of the world, in Tokyo, the android Pepper takes care of grandmother Sakurai, on the request of her son, who is concerned that she is too lonely. In both cases, robots are acting like independent beings, thus shaking up all the preconceptions about the relationships between humans and machines – revealing the accelerated evolution of a technology that may pose certain ethical problems. Isa Willinger presents the portrait of a hypothetical future incorporating robots into our daily life. A future that is no longer distant and no longer has the appearance of science-fiction. With humour and intelligence, the director films the development of these relationships between androids and humans to articulate certain transcendental questions that are part of the issue of new technologies. Is the difference between robots and humans about to disappear? *Hi, AI* explores the near-future hypothesis of a cyborg humanity with finesse.

CONTACT

Diana Karklin
Rise And Shine World Sales
+49 3047372980
info@riseandshine-berlin.de



ABOOZAR AMINI

KABUL, CITY IN THE WIND

NETHERLANDS, JAPAN, GERMANY, AFGHANISTAN | 2018 | 88' | FARSI

SWISS PREMIERE

La violence est devenue un élément « normal » de la vie d'Afshin, douze ans, et de son frère Benjamin. Ils vivent à flanc de montagne, avec leur famille. Elevés au milieu des bombes et des armes à feu, le cimetière est devenu leur terrain de jeu. Quand leur père quitte la famille, Afshin doit grandir. Ce film est le fruit d'un travail long et difficile effectué par Aboozar Amini, qui a surmonté des difficultés et des obstacles incroyables. Amini s'est accroché à son rêve et a persisté imperturbablement où beaucoup se seraient résignés. Il est parvenu à capturer les images d'une réalité complexe, jamais restituée auparavant sur grand écran, avec force et précision. C'est ainsi que Kaboul, que l'on associe à la guerre et à la mort depuis plusieurs décennies, retrouve sa dignité à travers les femmes et les hommes qui se battent pour un avenir meilleur. Un film tout en nuances, ode à une ville et à un pays déchirés par la guerre. *Kabul, City in the Wind* est un premier film, l'un des plus saisissants de ces dernières années et Aboozar Amini, un réalisateur à surveiller de près.

Gewalt ist zu einem «normalen» Element im Leben des 12-jährigen Afshin und seines Bruders Benjamin geworden. Sie leben mit ihrer Familie am Hang der Berge. Aufgewachsen zwischen Bomben und Gewehren, der lokale Friedhof wurde zu ihrem Spielplatz. Als ihr Vater die Familie verlässt, steht Afshin vor der Herausforderung, erwachsen zu werden. Aboozar Amini hat lange und hart an seinem Film gearbeitet und unglaubliche Herausforderungen und Widrigkeiten überwunden, die weniger grosse Filmemacher gezwungen hätten, aufzugeben. Amini hielt stattdessen an seinem Traum fest und arbeitete unerschütterlich an dem, was viele im Voraus als Niederlage werteten und schaffte es, eine komplexe Realität in Bilder zu fassen, die nie zuvor vergleichbar präzise und beeindruckend im Kino zu sehen war. Kabul, eine Stadt, die in den letzten Jahrzehnten nur mit Krieg und Tod verbunden war, erhält durch die Frauen und Männer, die sich unablässig für eine bessere Zukunft einsetzen, seine Würde zurück. Ein nuancenreicher Film, Liebeslied für eine Stadt und ein vom Krieg zerrissenes Land. *Kabul, City in the Wind* ist einer der beeindruckendsten Dokumentarfilme der letzten Jahre und Aboozar Amini ein Regisseur, den man nicht aus den Augen lassen sollte.

Violence has become a "normal" element of the lives of twelve-year-old Afshin and his brother Benjamin. They live with their family on the mountain-side. Raised among bombs and guns, the local graveyard has become their playground. When their father leaves the family, Afshin faces the challenges of growing up. Aboozar Amini has worked long and hard on his film, overcoming incredible challenges and odds that would have forced lesser filmmakers to throw in the towel. Amini held on to his dream instead and worked unflinchingly in the face of what many believed would be a defeat. He managed to capture in images a complex reality never before seen on the big screen in such a precise and powerful way. Therefore Kabul, a city that in the last decades has been linked only to war and death, regains its dignity through the women and men who keep on struggling for a better tomorrow. A nuanced film, a love song to a city and a country torn by war. *Kabul, City in the Wind* is one of the most striking documentary debuts in recent years and Aboozar Amini, a filmmaker to watch closely.

PHOTOGRAPHY

Aboozar Amini

SOUND

Jeroen Goeijers

EDITING

Barbara Hin

PRODUCTION

Jia Zhao (Silk Road Film Salon),
NHK Enterprises, Color of May,
Kino Kabul

FILMOGRAPHY

2018 *Kabul, City in the Wind*
2018 *Best Day Ever* (sf)
2016 *Where Is Kurdistan* (sf)
2015 *Angelus Novus* (sf)
2014 *Melli Bus*
2012 *On the String of
Forgetfulness* (mlf)
2010 *KabulTehranKabul* (sf)
2009 *And the Fish Knows* (sf)
2008 *Tashakanai* (sf)
2008 *The Tunnel* (sf)

CONTACT

Meng XIE
Rediance
+86 13810636291
meng@rediancefilms.com
www.rediancefilms.com

GIONA A. NAZZARO

VICTOR CRUZ

KENTANNOS. MAY YOU LIVE TO BE 100!

KENTANNOS ;QUE VIVAS 100 AÑOS!

ARGENTINA, ITALY | 2019 | 84' | SPANISH, ITALIAN, JAPANESE, SARDINIAN

WORLD PREMIERE



SCREENPLAY

Victor Cruz

PHOTOGRAPHY

Nicolás Pittaluga, Matteo Vieille,
Diego Poleri

SOUND

Francisco Seoane

EDITING

Alejandra Almirón

MUSIC

Francisco Seoane

PRODUCTION

Rodolfo Pochat (Motoneta Cine);
Giovanni Pompili (Kino Produzioni)

FILMOGRAPHY

2019 Kentannos. May you live to be
100!

2012 Boxing Club

2009 The Pursuer

2002 The Night of the Awaken
Cameras

Au Costa Rica, Panchita vient d'avoir 109 ans et espère recevoir la visite de deux de ses enfants: Pablo, 93 ans, et Calixto, 88 ans. À 93 ans, Sarita n'hésite pas à confesser son amour pour Denis, un jeune policier. La fille de Pachito, craignant que quelque chose n'arrive à son père de 98 ans, essaye de lui interdire de continuer à monter à cheval. En Sardaigne, pour son 93e anniversaire, Adolfo souhaite réaliser son rêve de piloter un avion. À Okinawa, Tomi, 93 ans, ne peut se remettre de la mort de son premier fils. Son amie Haru, qui a 98 ans, l'encourage à réintégrer le groupe pop des grands-mères de l'île. Vivre plus de 100 ans, être en forme et encore passionné par la vie, c'est possible! Victor Cruz part à la rencontre de plusieurs centenaires dans le monde entier, pour nous raconter leurs quotidiens, leurs rêves, leur enthousiasme envers tout ce qui les entoure, convaincu que l'âge est une question d'état d'esprit. Avec une tendresse extrême, le cinéaste filme ces jeunes gens centenaires pour délivrer un film enthousiasmant sur la passion de vivre.

In Costa Rica ist Panchita gerade 109 Jahre alt geworden und hofft auf Besuch von zwei ihrer Kinder: Pablo, 93 Jahre, und Calixto, 88 Jahre. Die 93-jährige Sarita zögert nicht, ihre Liebe zu dem jungen Polizist Denis zu gestehen. Pachitos Tochter fürchtet, dass ihrem 98 Jahre alten Vater etwas zustossen könnte und versucht, ihm das Reiten zu verbieten. In Sardinien möchte sich Adolfo zu seinem 93. Geburtstag seinen Traum erfüllen und ein Flugzeug steuern. In Okinawa kommt Tomi, 93 Jahre, nicht über den Tod ihres ältesten Sohnes hinweg. Ihre Freundin Haru, die 98 Jahre alt ist, ermutigt sie, in die Pop-Band der Grossmütter der Insel zurückzukehren. Älter als 100 Jahre werden, fit und noch lebenslustig sein, ist möglich! Victor Cruz hat mehrere Hundertjährige in der ganzen Welt getroffen und erzählt uns von ihrem Alltag, ihren Träumen, ihrer Begeisterung für das, was sie umgibt, und von ihrer Überzeugung, dass das Alter nichts anderes als eine Zahl ist. Mit extremer Zärtlichkeit filmt Cruz diese jugendlichen Hundertjährigen und schafft einen mitreissenden Film über die Leidenschaft, zu leben.

In Costa Rica, Panchita has just turned 109 and hopes for a visit from two of her children: Pablo, 93 years old, and Calixto, 88 years old. Sarita, who is 93, has no hesitation in confessing her love for Denis, a young policeman. Pachito's daughter, fearing that something may happen to her 98-year-old father, tries to prohibit him from continuing horse-riding. In Sardinia, for his 93rd birthday, Adolfo wants to fulfil his dream of flying a plane. In Okinawa, Tomi, 93 years old, cannot recover from the death of her first son. Her friend Haru, who is 98, encourages her to return to the pop group formed of the island's grandmothers. Hence it is possible to live to be over 100, be fit and still enjoy life! Victor Cruz sets out to meet several centenarians all over the world, to tell us about their daily lives, their dreams and their enthusiasm for everything around them, convinced that age only resides in the mind. With extreme tenderness, the director films these young centenarians and makes an exciting film about passion for life.

CONTACT

Antonio Laforgia
Berta Film
+39 3381773751
antonio@bertafilm.it
www.bertafilm.com

ELENA LÓPEZ RIERA



HASSAN FAZILI, EMELIE MAHDAVIAN

MIDNIGHT TRAVELER

UNITED STATES, QATAR, CANADA, UNITED KINGDOM | 2019 | 87' | FARSI, ENGLISH

SWISS PREMIERE

Lorsque les talibans mettent sa tête à prix, le réalisateur afghan Hassan Fazili, sa femme et leurs deux filles sont contraints de fuir leur pays. Leur crime ? Avoir ouvert un café proposant des activités culturelles. D'abord réfugiés au Tadjikistan, l'impossibilité d'obtenir l'asile les pousse à prendre à nouveau la route, cette fois pour l'Europe. Commence alors un périple incertain et dangereux qui les met à la merci des passeurs. Pendant trois ans, Hassan Fazili filme sa famille et leur vie d'attente, de peur, d'ennui. Cinéaste sans autre caméra que son téléphone portable, il filme la lutte quotidienne qu'est devenue leur existence, ses filles qui grandissent dans des camps de transit, et l'amour qui les unit. Il filme pour ne pas être oublié. Il filme pour ne pas devenir fou. Ce désir impérieux de créer, même dans les pires conditions, *Midnight Traveler* nous le fait partager avec une intensité rare. Pour nos yeux tristement accoutumés aux images des migrants, le film est non seulement une odyssée familiale bouleversante, mais aussi une réflexion sur la nature et le pouvoir de ces images.

Als die Taliban Kopfgeld für ihn aussetzen, sind der afghanische Regisseur Hassan Fazili, seine Frau und ihre beiden Töchter gezwungen, aus ihrem Land zu fliehen. Ihr Verbrechen? Sie hatten ein Café eröffnet, das kulturelle Aktivitäten anbietet. Erst fliehen sie nach Tadschikistan, wo sie kein Asyl erhalten und dadurch einen anderen Weg einschlagen müssen, der diesmal nach Europa führt. Es beginnt eine ungewisse und gefährliche Reise, die sie der Willkür der Schleuser aussetzt. Drei Jahre lang filmte Hassan Fazili seine Familie und ihr von Warten, Angst und Langeweile geprägtes Leben. Der Filmemacher, der als einziges Werkzeug eine Handkamera benutzt, filmt den täglichen Kampf, der zu ihrem Alltag geworden ist, seine Töchter, die in Übergangslagern aufwachsen, und die Liebe, die sie verbindet. Er filmt, um nicht vergessen zu werden. Er filmt, um nicht verrückt zu werden. *Midnight Traveler* lässt uns mitseltener Intensität das übermächtige Verlangen miterleben, auch unter widrigsten Bedingungen künstlerisch tätig zu sein. Für unsere längst an die Bilder von Migranten gewöhnten, abgestumpften Augen ist der Film nicht nur die erschütternde Odyssee einer Familie, sondern auch eine Reflexion über das Wesen und die Kraft dieser Bilder.

When the Taliban put a price on his head, the Afghan director Hassan Fazili, his wife and their two daughters are forced to flee their country. What was their crime? Opening a café that offered cultural activities. First refugees in Tajikistan, the impossibility of gaining asylum pushes them to hit the road again, this time for Europe. Thus begins an uncertain and dangerous journey that puts them at the mercy of smugglers. Over three years, Hassan Fazili films his family and their life of waiting, of fear, of boredom. A filmmaker with no camera other than his mobile phone, he films the daily struggle that their existence has become, his daughters who are growing up in transit camps, and the love that unites them. He films so as not to be forgotten. He films so as not to go mad. With rare intensity, *Midnight Traveler* shares with us this imperious desire to create, even in the worst conditions. For our eyes sadly accustomed to images of migrants, the film is not only a deeply moving family odyssey, but also a reflection on the nature and the power of these images.

PHOTOGRAPHY
Fatima Hussaini

EDITING
Emelie Mahdavian

MUSIC
Gretchen Jude

PRODUCTION
Emelie Mahdavian (Old Chilly Pictures), Su Kim

FILMOGRAPHY
2019 *Midnight Traveler*

CONTACT
Daniela Elstner
Doc & Film International
+33 142779833
d.elstner@docandfilm.com
www.docandfilm.com

CÉLINE GUÉNOT

ROZÁLIE KOHOUTOVÁ, TOMÁŠ BOJAR

OFF SIDES

LETNÍ HOKEJ

CZECH REPUBLIC | 2019 | 75' | ARABIC, CZECH, ENGLISH

WORLD PREMIERE



SCREENPLAY

Rozálie Kohoutová, Tomáš Bojar

PHOTOGRAPHY

Šimon Dvořáček

SOUND

Adam Levý

EDITING

Šimon Hájek

PRODUCTION

Tomáš Bojar

FILMOGRAPHY

TOMÁŠ BOJAR

2019 Off Sides
2018 The Magnificent Five
2016 FC Roma

ROZÁLIE KOHOUTOVÁ

2019 Off Sides
2016 FC Roma
2014 Gottland
2015 Jenica & Perla
2012 Kytlice, Zimmer Frei

Lorsque l'équipe de hockey sur glace junior de la petite ville de Náchod, en République Tchèque, embarque dans un bus pour jouer le match aller d'un programme d'échange au Maroc, les joueurs et leur entraîneur s'attendent à une victoire facile et à un choc culturel: « prévoyez des boules Quies », leur suggère ce dernier avec une pointe de condescendance non dissimulée, pour ne pas entendre les appels à la prière au petit matin. Sur la glace et en dehors, la caméra de Rozálie Kohoutová et Tomáš Bojar se concentre sur quelques adolescents et leurs échanges à la fois drôles et cruels, dans un anglais maladroit. Quelques mois plus tard, l'équipe marocaine fait le voyage en sens inverse pour venir jouer le match retour. Les egos adolescents s'enflamment, la compétition attise les tensions et le film reste fidèle à son astucieux parti pris: observer à hauteur d'ado les fiertés nationales, parfois écorchées au gré des coups de crosse et des discussions à bâtons rompus dans le bus. À chacun alors, comme nous le rappellera un inattendu épilogue, d'en éclairer la réalité de l'Europe d'aujourd'hui.

Als die Junior-Eishockeymannschaft aus der kleinen Stadt Náchod, Tschechien, in einen Bus steigt, um das Hinspiel, die erste Etappe eines Austauschprogramms, in Marokko zu bestreiten, sind die Spieler und ihr Trainer auf einen leichten Sieg und einen Kulturschock eingestellt: «Nehmt Ohrstöpsel mit», empfiehlt ihnen letzterer mit einer Spur unverhohlener Herablassung, um die Gebetsrufe am frühen Morgen nicht zu hören. Auf dem Eis und abseits davon konzentriert sich die Kamera von Rozálie Kohoutová und Tomáš Bojar auf einige wenige Jugendliche und ihren zugleich komischen und grausamen Austausch in ungeschicktem Englisch. Einige Monate später macht sich die marokkanische Mannschaft für das Rückspiel auf den Weg in die andere Richtung. Lodernde Teenager-Egos, vom Wettbewerb geschürte Spannungen und ein Film, der seiner schlaun Linie treu bleibt: den Nationalstolz der Teenager beobachten, der manchmal mit Hilfe von Hockeyschlägern und hitzigen Diskussionen im Bus auf den Prüfstand gestellt wird. Wie uns ein unerwarteter Epilog in Erinnerung rufen wird, ist es Sache jedes einzelnen, Licht in die Realität des heutigen Europas zu bringen.

When the junior ice hockey team from the small town of Náchod, in the Czech Republic, sets off in a bus to Morocco to play the away game in an exchange programme, the players and their coach expect an easy victory and a cultural shock: "bring ear plugs", the coach suggests them with a touch of undisguised condescendance, so as not to hear the call to prayer early in the morning. Both on and off the ice, Rozálie Kohoutová and Tomáš Bojar's camera focuses on a few teenagers and their exchanges, simultaneously funny and cruel, in a clumsy English. A few months later, the Moroccan team travels in the opposite direction to come and play the return game. The teenage egos blaze, the competition exacerbates tensions and the film remains faithful to its astute, firm stance: to observe, at teenage level, national pride, at times grazed with hockey stick blows and casual conversations in the bus. It's up to everyone, then, as an unexpected epilogue will remind us, to clarify the reality of today's Europe.

CONTACT

Michaela Cajkova
Filmotor
+420 721006421
michaela@filmotor.com
www.filmotor.com



WILLEM BAPTIST

RING OF DREAMS

NETHERLANDS | 2019 | 70' | DUTCH

WORLD PREMIERE

Dans un univers où fantasmes et réalité s'entremêlent, Tengkwa dirige un groupe de catcheurs hollandais et tente d'entraîner une nouvelle génération. Mais les chances de gloire sont maigres et il y a peu d'argent à gagner. Seuls les plus acharnés réussiront. *Ring of Dreams* raconte le combat pour réaliser ses rêves en dépit de l'adversité et de la monotonie de nos vies. « Quand j'étais plus jeune » se rappelle le réalisateur « comme beaucoup d'enfants des années 1980, je regardais le catch américain à la télé avec ma grand-mère. Le spectacle grandiose, avec des héros et des méchants, des rivalités trop grandes pour être vraies, nous fascinait. Quand ça se corsait, j'entrais en transe et ma grand-mère se versait du thé avec les mains tremblantes ». Nul besoin de connaître Roland Barthes et ses mythologies contemporaines : le catch est un espoir fermement ancré dans l'esprit d'enfants rêvant d'action et du feu des projecteurs. Willem Baptist explore avec sagacité l'aspiration d'un jeune homme à devenir un jour... le champion ultime. Mais le chemin vers la gloire est semé d'embûches. Hilarant, intense et féroce.

In einer Welt, in der Fantasterei und Realität sich treffen, leitet Tengkwa eine Gruppe niederländischer Ringer und versucht, eine neue Generation zu trainieren. Aber mit geringen Ruhmchancen, Ehre und Geld werden nur die Hartgesottesten (enlever von ihnen Erfolg) haben. *Ring of Dreams* erzählt die Geschichte des Kampfs für die eigenen Träume trotz aller Hindernisse des traurigen Alltags. « Als ich jünger war » erzählt der Regisseur « schaute ich wie so viele andere Kinder mit meiner Oma im Fernsehen die amerikanischen Wrestling-Shows an. Das grandiose Schauspiel und die fiktiven, überlebensgrossen Rivalitäten sorgten dafür, dass wir regelrecht am Fernseher klebten. Es gab Helden und Bösewichte. Wenn es richtig hoch herging, war ich wie im Rausch und meine Grossmutter goss sich ihren Tee mit zitternden Händen ein ». Man muss nichts über Roland Barthes und seine modernen Mythologien wissen: Professionelles Wrestling ist ein Traum, der fest in den Erwartungen von Kindern verwurzelt ist, die sich nach Aktion und Rampenlicht sehnen. Willem Baptists Film ist eine aufschlussreiche Exploration des Wunsches eines jungen Mannes, den ultimativen Mann zu werden, der er zu sein träumt. Aber der Weg zum Ruhm ist steinig und tückisch. Lustig, intensiv und wild.

In a world where fantasy meets reality, Tengkwa leads a band of Dutch wrestlers and tries to train a new generation. But with slim chances of fame and glory and little money to speak off, only the most die-hard of them will succeed. *Ring of Dreams* tells the story of fighting for your dreams against the odds of our dreary daily lives. "When I was younger" recalls the director "like many kids of the 1980s, I used to watch American show wrestling on television with my grandma. The grandiose spectacle and fictitious larger than life rivalries that were on display, glued us to our TV sets. There were heroes and villains. When things got heated, I was ecstatic and my grandmother poured her tea with shaking hands". You don't need to know about Roland Barthes and his contemporary mythologies: professional wrestling is a dream that is firmly rooted in the expectations of kids who crave action and the spotlight. Willem Baptist's film is an insightful exploration of the desire of a young man to become the... ultimate champion he dreams to be. But the road to stardom is a rocky and tricky one. Fun, intense and furious.

PHOTOGRAPHY

Jefrim Rothuizen, Benito Strangio

SOUND

David Spaans

EDITING

Ralf Verbeek, Tim Roza

MUSIC

Tobias Borkert

PRODUCTION

Nienke Korthof, Willem Baptist (Tangerine Tree)

FILMOGRAPHY

2019 Ring of Dreams
2017 Instant Dreams
2013 Wild Boar (sf)
2010 I'm Never Afraid! (sf)

CONTACT

Nienke Korthof
Tangerine Tree
+31 614547260
nienke@tangerinetree.nl
www.tangerinetree.nl

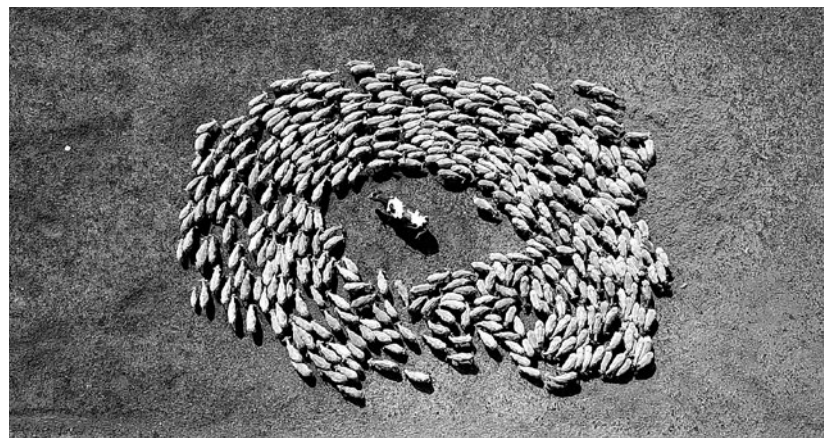
TON VAN ZANTVOORT

SHEEP HERO

SCHAPENHELD

NETHERLANDS | 2018 | 81' | DUTCH

SWISS PREMIERE



PHOTOGRAPHY

Ton van Zantvoort

SOUND

Jeroen Goeijers

EDITING

Ton van Zantvoort

MUSIC

Roy Bemelmans

PRODUCTION

Ton van Zantvoort (NEWTON film);
Marc Thelosen (seriousFilm)

FILMOGRAPHY

2018 Sheep Hero
2015 The Benno Tapes (mlf)
2011 Kees and Mien (sf)
2009 A Blooming Business (mlf)
2006 Grito de Piedra (mlf)

CONTACT

Jan Rofekamp
Films Transit
+31 653926555
jan@filmstransit.com
www.filmstransit.com

Dans la brumeuse quiétude de la lande au petit matin, Stijn mène son troupeau de moutons. Regard bleu déterminé et allure de cowboy solitaire, il est l'un des derniers bergers traditionnels aux Pays-Bas. Cette existence simple, il la préserve paradoxalement au prix d'une lutte acharnée, année après année – contre la mécanisation, la concurrence, la baisse des subventions et les embûches administratives. Lorsqu'il perd son principal contrat de pâturage, la situation devient désespérée. Mais le berger héroïque n'est pas du genre à renoncer. Homme libre accroché à ses idéaux dans un monde dominé par la loi du marché, le voilà transformé contre son gré en entrepreneur moderne, entraînant avec lui sa femme et ses fils, mais aussi ses parents et quelques disciples acquis à sa cause. Il se fait donc organisateur d'événements, restaurateur, intervient à la radio, et se retrouve même avec un de ses moutons sur un plateau de télévision. Le berger est devenu homme de spectacle. Au risque de se perdre ? C'est cet état de lutte permanente qui voit peu à peu la résistance contre plus fort que lui se muer en un combat intérieur, que le film s'attache à nous faire ressentir.

In der nebligen Stille des Moorgebiets führt Stijn am frühen Morgen seine Schafherde an. Mit entschlossen blickenden blauen Augen und dem Aussehen eines einsamen Cowboys ist er einer der letzten traditionellen Hirten in den Niederlanden. Paradoxiertweise ist die Aufrechterhaltung dieses einfachen Lebens mit einem Jahr für Jahr unerbittlichen Kampf gegen Mechanisierung, Konkurrenz, sinkende Subventionen und behördliche Hindernisse verbunden. Als er seinen wichtigsten Weidevertrag verliert, wird die Lage drastisch kritischer. Aber Aufgeben kommt für den heldenhaften Hirten nicht in Frage. Der freie Mann, der in einer von den Marktgesetzen beherrschten Welt an seinen Idealen festhält, wird gegen seinen Willen zu einem modernen Unternehmer, der seine Frau und seine Söhne, aber auch seine Eltern und einige Unterstützer, die sich für seine Sache einsetzen, mitreist. Er wird Event-Veranstalter, Gastwirt, ist im Radio zu hören und war mit einem seiner Schafe sogar im Fernsehstudio. Der Schäfer stand plötzlich im Rampenlicht. Auf die Gefahr hin, vom Weg abzukommen? Der Film unternimmt den Versuch, uns diesen Zustand des permanenten Kampfs fühlen zu lassen, der durch den Widerstand gegen stärkere Gegner langsam zu einem inneren Kampf wird.

In the hazy peace of the heathland in the early morning, Stijn leads his flock of sheep. With a determined blue-eyed gaze and the appearance of a lone-some cowboy, he is one of the last traditional shepherds in the Netherlands. Paradoxically, he preserves this simple existence at the cost of a fierce struggle, year after year—against mechanisation, competition, lower subsidies and administrative hurdles. When he loses his main grazing contract, the situation becomes desperate. But the heroic shepherd is not the kind to give in. A free man attached to his ideals in a world dominated by market laws, he is unwillingly transformed into a modern entrepreneur, taking not only his wife and sons with him, but also his parents and some disciples devoted to his cause. He thus becomes an events planner, a restaurateur, he speaks on the radio and even finds himself on a television set with one of his sheep. The shepherd has become a showman. At the risk of losing himself? This permanent state of struggle, which gradually sees the resistance against something stronger than him turn into an internal fight, is what the film endeavours to make us experience.

CÉLINE GUÉNOT



ROBERTO MINERVINI

WHAT YOU GONNA DO WHEN THE WORLD'S ON FIRE?

ITALY, UNITED STATES, FRANCE | 2018 | 123' | ENGLISH

SWISS PREMIERE

Été 2017. De nombreux membres de la communauté afro-américaine sont abattus par la police. Un groupe de Black Panthers tente d'obtenir justice, mais le racisme et la violence gangrèment les rouages de la justice blanche. À travers ce film aussi lyrique que politique dans un noir et blanc fortement contrasté, Roberto Minervini offre un contrechamp cinglant à son film précédent, *Louisiana (The Other Side)*. Le cinéaste brosse un portrait effrayant des relations interraciales aux États-Unis, aujourd'hui dirigés par Donald Trump. Le racisme rampant et meurtrier explose, alors que les gens tentent dans les rues de survivre face à d'importants problèmes et à une violence extrême. Roberto Minervini a lui-même été victime de la violence policière alors qu'il tournait ce film. Sa manière claire et précise de mettre les gens en scène et d'entrer en contact avec eux lui permet d'atteindre un degré d'intimité qui efface presque les frontières entre fiction et documentaire. *What You Gonna Do When the World's on Fire?* assoie une nouvelle fois Minervini comme l'un des réalisateurs actuels de cinéma du réel les plus pertinents et exigeants.

Sommer 2017. Die afroamerikanische Gemeinschaft wird von einer Welle von Polizisten begangenen Morden erschüttert. Eine Gruppe von Black Panthers versucht, Gerechtigkeit zu erlangen. Aber Rassismus und Gewalt sind feste Bestandteile der Maschinerie der weissen Justiz. Roberto Minervini kreiert einen unter Hochspannung stehenden Gegenschuss zu seinem vorherigen Film *Louisiana - The Other Side*. Der in kontrastreichem Schwarz-Weiss gedrehte Film ist ebenso gefühlvoll wie politisch. Roberto Minervini zeichnet ein schauriges Bild der Rassenverhältnisse in den heutigen Vereinigten Staaten unter der Herrschaft von Donald Trump. Zügelloser, mörderischer Rassismus steigert ununterbrochen, während die Menschen auf der Strasse versuchen, im Strudel enormer Herausforderungen und Gewalt zu überleben. Minervini selbst wurde während der Dreharbeiten dieses Films Opfer polizeilicher Gewalt. Durch seine klaren Bildeinstellungen und seine Art und Weise, Zugang zu den Menschen zu bekommen, entsteht eine Form der Vertrautheit, die die Grenzen zwischen Fiktion und Dokumentation beinahe verschwimmen lässt. *What You Gonna Do When the World's on Fire?* zeigt erneut, warum Roberto Minervini als einer der wichtigsten und anspruchsvollsten Filmmacher des heutigen Dokumentarfilms gilt.

It is the summer of 2017. A tidal wave of police killings has hit the African-American community. A group of Black Panthers seeks justice. But racism and violence are engrained in the cogs of white justice. Roberto Minervini creates a highly charged counter shot to his previous film *Louisiana (The Other Side)*. Shot in highly contrasted black and white, the film is as lyrical as it is political. The filmmaker creates a chilling portrait of race relationships in Donald Trump's United States. Rampant and murderous racism grows while people on the street try to survive amongst enormous challenges and violence. Roberto Minervini himself has been subject to police violence while shooting the film. His articulate way of framing and gaining access to people allows him to obtain a degree of intimacy that almost blurs the boundaries between fiction and documentary. *What You Gonna Do When the World's on Fire?* is further proof of Minervini's status as one of the most relevant and challenging filmmakers working in non fiction film today.

PHOTOGRAPHY

Diego Romero Suarez-Llanos

SOUND

Bernat Fortiana Chico

EDITING

Marie-Hélène Dozo

PRODUCTION

Denise Ping Lee (Pulpa Film) ;
Paolo Benzi (OKTA FILM) ;
Roberto Minervini

FILMOGRAPHY

2018 What You Gonna Do When the World's on Fire?
2015 Louisiana (The Other Side)
2013 Stop the Pounding Heart
2012 Low Tide
2011 The Passage
2006 The Fireflies (sf)
2005 Come to Daddy (sf)
2005 Voodoo Doll (sf)
2005 Notes (sf)

CONTACT

The Match Factory
+49 2215397090
info@matchfactory.de
www.the-match-factory.com

GIONA A. NAZZARO

LATITUDES

UNE SECTION NON-COMPÉTITIVE DE LONGS MÉTRAGES ; UN ESPACE DE LIBERTÉ DE PROGRAMMATION, INVITANT À DÉCOUVRIR UN PANORAMA DE PRODUCTIONS ACTUELLES.

EINE SEKTION FÜR LANGFILME, DIE NICHT AM WETTBEWERB TEILNEHMEN; EIN BEREICH FÜR DIE FREIE PROGRAMMGESTALTUNG, IN DEM EIN BREITES SPEKTRUM AKTUELLER PRODUKTIONEN VORGESTELLT WIRD.

A NON-COMPETITIVE SECTION OF FEATURE FILMS; AN OPEN PROGRAMMING SPACE THAT AIMS TO DISCOVER A PANORAMA OF THE LATEST PRODUCTIONS.

SEAMUS MURPHY

A DOG CALLED MONEY

IRELAND, UNITED KINGDOM | 2019 | 90' | ENGLISH

SWISS PREMIERE

PHOTOGRAPHY

Seamus Murphy

SOUND

Seamus Murphy

EDITING

Sebastian Gollek

MUSIC

Polly Jean Harvey

PRODUCTION

Isabel Davis (Pulse Films), Katie Holly (Blinder Films), James Wilson (JW Films), Seamus Murphy

SELECTED FILMOGRAPHY

2019 A Dog Called Money
2016 The Hope Six Demolition Project (sf)
2013 Home is Another Place (sf)
2012 Went the Games Well? (sf)

CONTACT

Salma Abdalla
Autlook Filmsales
+43 720346934
salma@autlookfilms.com
www.autlookfilms.com



Lui collecte des images, elle des mots. En 2015, ils font route ensemble, du Kosovo à l'Afghanistan, en passant par la communauté noire de Washington D.C. Polly Jean Harvey écrit ce qui la traverse au cours de cette dérive aux marges de l'Empire. Seamus Murphy la filme. Lunaire et longiligne, engoncée dans sa parka sombre, jouant d'un piano désaccordé à Kaboul ou suivant une cérémonie de circoncision près de Pristina. Sa voix rauque, unique, est mixée dans les ambiances, comme une voix « témoin ». Qui deviendra un chant, lors de l'enregistrement – avec ses complices de toujours, John Parish, Mick Harvey... – de ce qui est en train de naître sous nos yeux : *The Hope Six Demolition Project*, onzième album de PJ Harvey. Le film navigue entre le dehors et le dedans d'un studio éphémère équipé d'une vitre sans tain, installé à la Somerset House de Londres, afin que le public assiste à des sessions conçues comme une installation. *A Dog Called Money*, c'est un voyage intimiste et rare à travers l'inspiration, l'écriture et l'art de l'une des plus grandes chanteuses et guitariste de l'histoire du rock des 25 dernières années.

Er sammelt Bilder, sie Worte. 2015 reisen sie mit einem Abstecher in die afroamerikanische Gemeinschaft in Washington gemeinsam vom Kosovo nach Afghanistan. Polly Jean Harvey schreibt, was während dieser Drift an den Rand des Imperiums in ihr vor sich geht. Seamus Murphy filmt sie. Exzentrisch und schlank spielt sie, eingezwängt in ihren dunklen Parka, in Kabul auf einem verstimmten Klavier oder verfolgt eine Beschneidungszeremonie bei Pristina. Ihre heisere, einzigartige Stimme ist gleich einer «bezeugenden» Stimme unter die Umgebungsklänge gemischt, die zu einem Lied wird während der Aufnahme dessen, was mit ihren treuen Komplizen – John Parish, Mick Harvey ... – unter unseren Augen Gestalt anzunehmen beginnt: *The Hope Six Demolition Project*, PJ Harveys elftes Album. Der Film wechselt zwischen dem Drinnen und Draussen eines ephemeren Tonstudios, das im Somerset House in London eingerichtet wurde, damit das Publikum den wie eine Installation aufgebauten Aufnahmen beiwohnen kann. *A Dog Called Money* ist die intime und seltene Reise durch die Inspiration, das Schreiben und die Kunst einer der grössten Sängerinnen und Gitarristinnen in der Rockmusikgeschichte der letzten 25 Jahre.

He captures the images, she the words. In 2015, they travel together, from Kosovo to Afghanistan, via Washington D.C.'s black community. Polly Jean Harvey writes what comes to mind during this drift along the margins of the Empire. Seamus Murphy films her. Fanciful and slender, bundled up in her dark parka, playing an out-of-tune piano in Kabul or following a circumcision ceremony near Pristina. Her unique, husky voice is mixed into the ambiances, like a "witness" voice. Which will become a song, during the recording – with her longstanding accomplices, John Parish, Mick Harvey, etc. – of what is being created before our eyes: *The Hope Six Demolition Project*, PJ Harvey's eleventh album. The film moves between the outside and inside of an ephemeral studio fitted with one-way glass, set up in Somerset House in London, so that the public can witness these sessions designed as an installation. *A Dog Called Money* is an intimate and rare voyage into the inspiration, writing and art of one of the greatest singer-guitarists in the past 25 years of rock history.

EMMANUEL CHICON



DELPHINE GLEIZE

GREAT EXPECTATIONS

BEAU JOUEUR

FRANCE | 2019 | 99' | FRENCH

INTERNATIONAL PREMIERE

L'Aviron Bayonnais, une équipe de rugby, subit une série de coups durs. Malgré des efforts continus, les défaites s'enchaînent. Mais un jour, le vent tourne et tout semble à nouveau possible. L'équipe parviendra-t-elle à maintenir cette dynamique? Delphine Gleize filme cette odyssee sportive avec humour et passion. Elle est la seule femme dans les vestiaires et les hommes lui parlent comme si elle était l'une des leurs. À travers sa caméra, elle se rapproche d'eux tout en gardant une posture d'observation, et parvient à capturer des éléments qui définissent et éclairent les liens entre ces hommes. Match après match, les joueurs se mettent à considérer la cinéaste comme une membre de leur groupe, telle une joueuse secrète de leur équipe. Elle est alors complice et partenaire, mais n'oublie pas son objectif. Être à la fois à l'intérieur et un élément extérieur avec une caméra devient un vrai défi pour la cinéaste. Un film complexe sur le sport et les relations humaines, et un portrait sagace dans l'intimité des sportifs.

Aviron Bayonnais ist ein von einer Pechsträhne verfolgtes Rugby-Team. Obwohl sie unermüdlich kämpfen, verlieren sie immer wieder. Doch eines Tages ändern sich die Dinge. Alles scheint wieder möglich zu sein. Aber wird das Team in der Lage sein, die Dynamik zu wahren? Delphine Gleize filmt diese männliche Sportodyssee mit Humor und Leidenschaft. Sie ist die einzige Frau im Umkleideraum und die Männer reden mit ihr, als wäre sie eine der «Jungs». Sie beobachtet durch ihre Kamera, nähert sich unter Wahrung einer beobachtenden Distanz und schafft es auf diese Weise, Elemente einzufangen, die die Bindungen und Beziehungen der Männer zueinander definieren und klären. Mit jedem weiteren Spiel wird die Filmemacherin in den Augen der Spieler immer mehr zu einem Mitglied ihrer Mannschaft, fast als sei sie ein geheimer Spieler. Komplizin und Partnerin werden, ohne je die gewählte Aufgabe zu vergessen, mitten drin sein und gleichzeitig versuchen, mit einer Kamera auch Aussenstehende zu sein, wird für die Regisseurin zu einer echten Herausforderung. Ein komplexer Film über Sport und Beziehungen, der auch ein einfühlsames Porträt in der Intimität der Athleten ist.

The Aviron Bayonnais is a rugby team having a streak of bad luck. Even though they fight relentlessly, they keep losing. One day, though, things change. Everything seems to be possible again. But will the team be able to keep up the momentum? Delphine Gleize films this sports odyssey with humour and passion. She is the only woman in the locker room and the men talk to her as if she were one of them. Through her camera, getting close while keeping an observational distance, the filmmaker manages to capture elements that define and clarify male bonds and relationships. Game after game, the players begin to consider her a member of their own crew, almost a secret player. Becoming an accomplice and partner, while never forgetting the task at hand, being in the inside while trying to remain an outsider with a camera, becomes a real challenge for the filmmaker. A complex film about sports and relationships, it is also an insightful portrait in the intimacy of the athletes.

PHOTOGRAPHY

Delphine Gleize

SOUND

Ludovic Escallier

EDITING

Catherine Zins

PRODUCTION

Jérôme Dopffer (Les Productions Balthazar)

FILMOGRAPHY

2019 Great Expectations
 2010 La Permission de minuit
 2008 Cavaliers seuls
 2006 L'homme qui rêvait d'un enfant
 2002 Carnages
 2000 Les Méduses (sf)
 1999 Un château en Espagne (sf)
 1998 Sale Battars (sf)

CONTACT

Jérôme Dopffer
 Les Productions Balthazar
 +33 607187773
 jerome@balthazarprod.com
 www.balthazarprod.com

LJUBOMIR STEFANOV, TAMARA KOTEVSKA

HONEYLAND

NORTH MACEDONIA | 2019 | 85' | TURKISH

EUROPEAN PREMIERE



PHOTOGRAPHY

Fejmi Daut, Samir Ljuma

SOUND

Rana Eid

EDITING

Atanas Georgiev

MUSIC

Foltin

PRODUCTION

Atanas Georgiev (Trice Films),
Ljubomir Stefanov (Apolo Media)

FILMOGRAPHY

**LJUBOMIR STEFANOV
& TAMARA KOTEVSKA**
2019 Honeyland

Dans un hameau désert niché au cœur d'un paysage idyllique de Macédoine, Hatidze vit seule avec sa mère infirme. Son existence, âpre mais bien réglée, tourne toute entière autour de la récolte de miel. Parcourant les montagnes à la recherche de nids, soignant ses ruches, elle s'est fixée une règle qui garantit la bonne harmonie de cette collaboration: prendre la moitié du miel, mais laisser aux abeilles la seconde moitié. Lorsqu'une famille de nomades turcs arrive un jour au village, ce paisible équilibre est tout à coup rompu. La caméra de Tamara Kotevska et Ljubomir Stefanov capture avec grâce les moments partagés entre Hatidze et cette famille particulièrement encombrante, qui apporte avec ses nombreux et turbulents enfants autant de joie que de chaos. Mais bientôt, c'est la survie même des abeilles qui est menacée. Avec un remarquable sens de la narration, les deux cinéastes parviennent à faire de ce portrait d'une femme hors du commun un passionnant conte réaliste sur la survie, la faculté à s'adapter et la nécessité de respecter les équilibres naturels. Un miroir de notre propre rapport au monde.

In einem Wüstendorf in einer idyllischen Landschaft in Mazedonien lebt Hatidze allein mit ihrer behinderten Mutter. Ihr hartes aber geregeltes Leben dreht sich ausschliesslich um die Honigern- te. Auf der Suche nach Nestern in den Bergen, bei der Pflege ihrer Bienenstö- cke hat sie sich eine Regel gesetzt, die die gute Harmonie dieser Zusammen- arbeit garantiert: Nimm die Hälfte des Honigs, überlasse die zweite Hälfte den Bienen. Als eines Tages eine Familie tür- kischer Nomaden im Dorf ankommt, wird dieses friedliche Gleichgewicht gestört. Die Kamera von Tamara Kotevska und Ljubomir Stefanov fängt anmutig die Momente ein, die Hatidze und diese besonders aufdringliche Familie teilen, die mit ihren turbulenten Kindern Freude und Chaos bringt. Aber bald ist das bloss Überleben der Bienen bedroht. Mit einem bemerkenswerten Sinn für die Erzählung machen die beiden Filme- macher dieses Porträt einer ausserge- wöhnlichen Frau zu einer spannenden, realistischen Geschichte über das Über- leben, die Anpassungsfähigkeit und die Notwendigkeit, das natürliche Gleich- gewicht zu respektieren. Ein Spiegelbild unserer eigenen Beziehung zur Welt.

In a deserted hamlet nestling in the heart of an idyllic scenery in Macedonia, Hatidze lives alone with her infirm mother. Hers is a bitter, yet orderly, exist- ence, which revolves entirely around collecting honey. Roaming the mountain in search of bees nests, looking after her hives, she has set herself a rule that guarantees a harmonious collaboration: take half of the honey, but leave the other half to the bees. When a Turkish nomadic family arrives in the village one day, this peaceful balance is abruptly broken. Tamara Kotevska and Ljubomir Stefanov's camera gracefully captures the moments shared between Hatidze and this particularly unwieldy family, which, with its many and turbulent children, brings as much joy as it does chaos. But soon, it is the very survival of the bees that is threatened. With a remarkable sense of storytelling, the two filmmakers succeed in making this portrait of an extraordinary woman into a passionate realist tale about survival, the ability to adapt and the need to respect natural balance. A mirror of our own relationship with the world.

CONTACT

Ina Rossow
Deckert Distribution
+49 3412156638
info@deckert-distribution.com

CÉLINE GUÉNOT



MARWA ZEIN

KHARTOUM OFFSIDE

SUDAN, DENMARK | 2019 | 72' | ARABIC

SWISS PREMIERE

Dans un monde d'hommes régi par la charia et menacé à ses frontières par la guerre civile, des jeunes femmes clament leur droit de vivre comme elles l'entendent. En assumant leur passion pour le football, elles tentent de réaliser leurs rêves et luttent contre des institutions rétrogrades. Un film qui soulève de nombreuses problématiques mais qui parvient aussi à conserver une approche déterminée et une narration sans détour. En filmant de l'intérieur une situation extrêmement complexe, Marwa Zein réussit à capturer la sensibilité et les émotions d'un pays alors à l'aube d'un bouleversement social profond. En suivant ses protagonistes au quotidien, elle explore la ville et ses alentours. Leur combat pour leurs droits se conjugue avec leur rêve de briller sur le terrain. Ce premier film courageux de Marwa Zein pose des questions essentielles avec un indéniable talent visuel. Il parvient à explorer différents niveaux de réalités tout en ouvrant de nouvelles possibilités d'interaction avec le monde. Un travail éminemment politique et poétique.

In einer von Männern dominierten, dem Scharia-Gesetz unterliegenden und an ihren Grenzen vom Bürgerkrieg bedrohten Welt versucht eine Gruppe junger Frauen, ihr Recht auf ein selbstbestimmtes Leben durchzusetzen. Sie sind leidenschaftliche Fussball-Fans und versuchen, im Kampf mit rückschrittlichen Institutionen ihre Träume wahr werden zu lassen. Ein Film, der viele Themen beleuchtet, aber dennoch nie den roten Faden der Erzählung verliert. Marwa Zein ist es gelungen, die Gefühle und Emotionen eines Landes festzuhalten, das zum Zeitpunkt der Dreharbeiten am Rande eines sozialen Umbruchs stand. Wir folgen ihren Figuren durch den Alltag und erkunden mit ihnen die Stadt und ihre Umgebung. Der Kampf um ihre Rechte verschmilzt mit dem Traum, sich auf dem Fussballplatz einen Namen zu machen. Marwa Zeins Debüt ist ein mutiger Film, der mit viel Gespür für visuelle Wirkung wichtige Fragen stellt und verschiedene Ebenen der Realität erforscht, während immer neue Möglichkeiten der Interaktion mit der Welt eröffnet werden. Ein zutiefst politisches und poetisches Werk.

In an all-male world ruled by Sharia law and threatened by civil war at its borders, a group of young women try to claim their right to live as they please. Pursuing their passion for soccer, they try to make their dreams come true while fighting with backwards-thinking institutions. A film that challenges many issues but that manages also to keep a sure-footed approach to a straightforward narrative. Filming an extremely complex situation from the inside, Marwa Zein has managed to record the feelings and the emotions of a country that at the time of the filming was on the verge of a social upheaval. Following her characters on a daily basis, we explore the city and its surroundings. The fight for their rights becomes one with the dream to make a name for themselves on the soccer field. Marwa Zein's debut is a brave film that asks important questions with great visual flair. It succeeds at exploring different layers of reality while opening all the time new possibilities of interaction with the world. A highly political and poetical work.

PHOTOGRAPHY

Marwa Zein

SOUND

Sara Kaddouri, Marcel Knuth

EDITING

Mohammed Emad Rizq

MUSIC

Tunde Jegede

PRODUCTION

Marwa Zein (Ore Productions), Henrik Underbjerg (Stray Dog Productions), Jihan El Tahri (Big Sister)

FILMOGRAPHY

2019 Khartoum Offside
2016 One Week, Two Days (sf)
2015 What a Lover Can Be (sf)
2009 A Game (sf)
2008 Randa (sf)

CONTACT

Marwa Zein
+249 915503234
marwazeinfil@gmail.com

GIONA A. NAZZARO

KAVICH NEANG

LAST NIGHT I SAW YOU SMILING

YUB MENH BONG KEUNH OUN NHO NHIM

CAMBODIA, FRANCE | 2019 | 78' | KHMER

SWISS PREMIERE



PHOTOGRAPHY

Kavich Neang

SOUND

Vincent Villa

EDITING

Félix Rehm

MUSIC

Vincent Villa

PRODUCTION

Daniel Mattes, Davy Chou
(Anti-Archive);
Marine Arrighi de Casanova
(Apsara Films)

FILMOGRAPHY

2019 Last Night I Saw You Smiling
2018 New Land Broken Road (sf)
2015 Goodbye Phnom Penh (sf)
2015 Three Wheels (sf)
2013 Where I Go (mlf)
2011 A Scale Boy (sf)

Le White Building, immeuble emblématique qui abritait 493 familles à Phnom Penh, va bientôt être détruit. Kavich Neang fait la chronique des derniers jours de ce bâtiment à travers le portrait de trois familles (dont la sienne) qui y habitent. Il part alors à la rencontre de quelques habitants, en commençant par son propre père, peu de temps avant qu'ils n'abandonnent ce lieu qui a été le décor de leurs vies intimes durant des années. L'histoire des habitants se mélange à l'histoire récente du pays. Ce bâtiment a notamment vu l'ascension et la chute des Khmers rouges, abrité une communauté d'artistes et connu une première évacuation, du temps de Polpot. L'esthétique extrêmement délicate et soignée du film efface toute différence entre le quotidien et le rêve, entre l'Histoire et la poésie. *Last Night I Saw You Smiling* compose ainsi la chronique annoncée d'une ruine physique et morale, la désintégration d'une génération. Un film sur la mémoire collective des lieux, et sur les échos fantomatiques qui restent attachés aux espaces.

Der Abriss des symbolischen White Building in Phnom Penh, in dem einst 493 Familien lebten, steht kurz bevor. Durch das Porträt von drei darin wohnenden Familien (darunter seine eigene) erstellt Kavich Neang die Chronik der letzten Tage dieses Gebäudes. Kurz bevor sie den Ort verlassen, in dem sie viele Jahre gewohnt und gelebt haben, spricht Kavich mit einigen Bewohnern, darunter auch sein Vater. Die Geschichte der Bewohner vermischt sich mit der jüngeren Geschichte des Landes. Dieses Gebäude hat im Besonderen den Aufstieg und den Fall der Roten Khmer miterlebt, es beherbergte eine Künstlergemeinschaft, und auch die erste Evakuierung in der Zeit Pol Pots ist noch allen in Erinnerung. Der Film zeichnet sich durch eine extrem delikate und gepflegte Ästhetik aus, er verwischt die Grenzen zwischen Alltag und Traum, zwischen Geschichte und Poesie. *Last Night I Saw You Smiling* komponiert die angekündigte Chronik einer physischen und moralischen Ruine, die Auflösung einer Generation. Ein Film zum kollektiven Gedächtnis von Orten, zu den geisterhaften Echos, die in Räumen haften bleiben.

The White Building, an emblematic apartment block home to 493 families in Phnom Penh, is going to be destroyed soon. Kavich Neang intimately chronicles the last days of this building through the portrait of three families (including his own) who live there. He thus sets out to encounter the inhabitants, starting with his own father, shortly before they abandon this site which was the setting of their private lives for years. The history of the inhabitants mixes with the country's recent history. This building has witnessed the rise and fall of the Khmer Rouge, sheltered a community of artists and has lived through a first evacuation, in the time of Pol Pot. The film's delicate and meticulous aesthetic cancels all difference between daily life and dreams, between history and poetry. *Last Night I Saw You Smiling* thus composes the announced chronicle of a physical and moral ruin and the disintegration of a generation. A film on the collective memory of places and the ghostly echoes that remain attached to spaces.

CONTACT

Daniel Mattes
Anti-Archive
+855 77335861
daniel.mattes@antiarchive.com
www.antiarchive.com

ELENA LÓPEZ RIERA



MICHAËL ANDRIANALY

NOFINOFY

FRANCE, MADAGASCAR | 2019 | 73' | MALAGASY

SWISS PREMIERE

Quand son salon de coiffure est démoli par la municipalité, Roméo doit trouver un nouveau lieu. Il s'installe dans une bicoque délabrée, mais rêve d'ouvrir un jour un salon digne d'un vrai coiffeur. Dans ce nouveau lieu de travail, la vie s'écoule lentement, comme avant, mais Roméo en a assez d'attendre, bien qu'il ne puisse pas y faire grand-chose. Michaël Andrianaly pose un regard intime et attentif sur la vie quotidienne malgache et capture les nuances invisibles d'un homme qui se bat pour sa dignité. Un poème néoréaliste qui réinterprète les enseignements de Vittorio De Sica. Les nombreux petits détails des activités quotidiennes de Roméo composent une mosaïque documentaire. La minuscule boutique ouverte sur la rue fait résonner les bruits de l'extérieur: l'actualité du jour, l'espoir et la colère de la population dans un pays où règnent pauvreté et corruption. Contre son gré, Roméo devient le symbole d'un combat qui n'est pas prêt de s'arrêter. « Film après film, mon travail devient une manière pour moi de m'engager. C'est ma façon de résister » déclare Andrianaly.

Als sein Friseurladen von der Gemeinde abgerissen wird, muss Romeo einen anderen Ort für sein Handwerk finden. Er begnügt sich zunächst mit einer Bruchbude, träumt aber davon, eines Tages einen Laden zu besitzen, der wie ein echtes Friseurgeschäft aussehen wird. An seinem neuen Arbeitsplatz scheint sich das Leben wie immer dahinzuschleppen und obwohl er nicht viel tun kann, ist Romeo es leid, zu warten. Michaël Andrianaly beobachtet den Alltag in Madagaskar aus nächster Nähe und schafft es, zunächst unsichtbare Nuancen eines Mannes einzufangen, der um seine Würde kämpft. Ein neorealistisches Gedicht, das sich auf die Lektion von Vittorio De Sica beruft und etwas Neues daraus macht. Die vielen Details von Romeos Alltag vereinen sich zu Elementen eines dokumentarischen Mosaiks. Auf der winzigen offenen Fläche auf der Strasse hallen die Geräusche und der Lärm von aussen wider: Die täglichen Nachrichten, die Hoffnungen und Ängste der Bevölkerung in einem Land der Armut und Korruption. In diesem Kontext wird Romeo fast unfreiwillig zum Symbol eines Kampfes, der so schnell kein Ende haben wird. « Film um Film », so der Regisseur, « wird meine Arbeit zu meiner Art, mich zu engagieren. Es ist meine Art, mich zu wehren ».

When his barber shop is torn down by the municipality, Romeo needs to find another outlet for his business. He settles for an extremely shabby hut, but dreams of owning a real barber shop one day. In his new workplace, life seems to drag as usual, but Romeo is tired of waiting even though there is not much he can do. An intimate and close look at everyday life Madagascar, lensed by Michaël Andrianaly who achieves to capture unseen nuances of a man struggling for his dignity. A neorealist poem that reinterpretes Vittorio De Sica's lesson. The numerous small details of Romeo's daily activities become all elements of a documentary mosaic. The tiny open space on the street echoes the sounds and noises from the outside: the daily news, the population's hopes and angers in a country of poverty and corruption. Almost unwillingly, Romeo becomes the symbol of a struggle that will not stop anytime soon. "Film after film" claims Andrianaly "my work becomes my way of being engaged. It is my way of resisting".

PHOTOGRAPHY
Michaël Andrianaly

SOUND
Wildried Andrianjara

EDITING
Denis Le Paven

PRODUCTION
Sylvie Plunian (Les Films de la Pluie),
Michaël Andrianaly (Imasoa Film)

FILMOGRAPHY
2019 Nofinofy
2015 Njaka Kely (mif)
2012 Todisoa and the
Black Stones (sf)

CONTACT
Sylvie Plunian
Les Films de la pluie
+33 631889714
contact@lesfilmsdelapluie.fr
www.lesfilmsdelapluie.fr

GIONA A. NAZZARO

LEÓN SIMINIANI

NOTES FOR A HEIST FILM

APUNTES PARA UNA PELÍCULA DE ATRACOS

SPAIN | 2018 | 89' | SPANISH

SWISS PREMIERE



SCREENPLAY

León Siminiani

PHOTOGRAPHY

Giuseppe Truppi, Javier Barbero

SOUND

Oscar Vincentelli

EDITING

Cristóbal Fernández

PRODUCTION

Maria Zamora (Avalon PC)

FILMOGRAPHY

2019 Notes for a Heist Film

2012 Mapa

2011 El Premio (sf)

2009 Limites 1ª persona (sf)

2009 Key Concepts of the Modern

World #4 (sf)

2006 Ludoterapia (sf)

2003 Archipiélago (sf)

2001 Dos más (sf)

León Siminiani a toujours rêvé de faire un film de braquage. Un jour, il découvre dans les journaux l'histoire de Flako aka «Le Robin des Bois de Vallecas», le leader de «la bande des égouts». Avec ses hommes, Flako utilisait les sous-terrains de Madrid comme une ville parallèle pour accéder aux banques. Il décide alors de lui écrire en prison pour lui proposer de faire un film et, contre toute attente, Flako accepte. Ensemble, ils essaieront, à travers l'écriture du film, de découvrir qui est vraiment Flako, ce personnage énigmatique, moitié délinquant, moitié héros du quartier. Sans cacher les difficultés de se confronter à un inconnu et de faire de ceci un film, Siminiani construit un récit captivant sur l'art du braquage, mais aussi sur le cinéma et sur son propre rôle de metteur en scène. En définitive, il touche à la question essentielle qui traverse chaque film: le rapport complexe entre celui qui regarde et celui qui est regardé. Basculant entre le documentaire et la fiction, *Notes for a Heist Film* est davantage la chronique d'une amitié qu'un simple film de braquage.

León Siminiani hat schon immer davon geträumt, ein Heist-Movie zu drehen. Eines Tages entdeckt er in der Zeitung die Geschichte von Flako alias «El Robin Hood de Vallecas», dem Anführer der «Gullibande». Mit seinen Männern nutzte Flako die Kloaken Madrids wie eine Parallelstadt, um sich Zugang zu den Banken zu verschaffen. Er beschliesst, ihm einen Brief ins Gefängnis zu schicken, und schlägt ihm vor, einen Film zu machen. Und entgegen aller Erwartungen ist Flako einverstanden. Gemeinsam versuchen sie, durch das Schreiben eines Drehbuchs herauszufinden, wer Flako, diese rätselhafte Person, halb Verbrecher, halb Held des Quartiers, wirklich ist. Ohne zu verbergen, wie schwierig es ist, sich dem Unbekannten zu stellen und daraus einen Film zu machen, konstruiert Siminiani eine spannende Erzählung über die Kunst von Raubüberfällen, aber auch über das Filmemachen und seine eigene Rolle als Regisseur. Schlussendlich geht es um die essentielle Frage, die jeden Film durchzieht: das komplexe Verhältnis zwischen dem, der zuschaut, und dem, dem angeschaut wird. *Notes for a Heist Film* schwankt zwischen Dokumentarfilm und Fiktion und ist mehr die Chronik einer Freundschaft als ein Heist-Movie.

León Siminiani has always dreamed of making a heist film. One day, in the papers, he reads the story of Flako aka "The Robin Hood of Vallecas", the leader of "the sewer gang". With his men, Flako used the sewers of Madrid as a parallel city to have access to the banks. He then decides to write to him in prison to offer to make a film and, against all odds, Flako accepts. Together, they will try, through the writing of the film, to discover who the real Flako is, an enigmatic character, half delinquent, half local hero. Without hiding the difficulties of confronting a stranger and making a film about it, Siminiani constructs a captivating account on the art of heist, but also on filmmaking and on his own role as director. Eventually, he addresses the essential question that traverses every film: the complex relationship between the watcher and the watched. Switching between documentary and fiction, *Notes for a Heist Film* is more the chronicle of a friendship than a simple heist film.

CONTACT

Meri Herrera
Avalon PC
+34 636187766
mherrera@avalon.me

ELENA LÓPEZ RIERA



JEAN-GABRIEL PÉRIOT

OUR DEFEATS

NOS DÉFAITES

FRANCE | 2019 | 94' | FRENCH

SWISS PREMIERE

Jean-Gabriel Périot a proposé aux élèves d'un lycée parisien de participer à une expérience autour du cinéma militant de Mai 68. Ces élèves constitueront l'équipe technique du film et ils en seront aussi les acteurs, des corps performatifs à travers lesquels on articulera la question du politique d'aujourd'hui. Ils rejoueront des scènes mythiques de films de Tanner, du Groupe Medvedkine ou de Godard. Mais dans la voix de ces jeunes, les consignes de Mai 68 résonnent avec un certain décalage par rapport au monde contemporain, constatant qu'en matière de formulation politique, il y a toujours plus de doutes que de certitudes. Qu'est-ce que la classe ouvrière? Qu'est-ce que le capitalisme? Qu'est-ce qu'un syndicat? À travers ces questions posées aux lycéens, Périot se confronte à une nouvelle génération, sans jugement, pour essayer de répondre à la question essentielle du film: avons-nous échoué? Ainsi, certains des concepts qui ont marqué l'histoire des idéologies du XXe siècle tels que le communisme, le fascisme ou la conscience de classe, sont remis en question par une jeunesse qui réclame le droit à sa propre parole. Un film sur l'urgence de reformuler le débat politique.

Jean-Gabriel Périot bot den Schülern eines Pariser Gymnasiums an, an einem Experiment über das militante Kino von Mai 68 teilzunehmen. Diese Schüler werden das technische Team des Films bilden, aber auch Schauspieler, performative Körper sein, über die die Frage gestellt wird, was heute Politik ist. Sie werden legendäre Szenen aus Filmen von Tanner, der Medvedkin-Gruppe oder von Godard nachspielen. Die von diesen jungen Menschen übernommenen Parolen von Mai 68 spiegeln trotz der Unterschiede zur heutigen Zeit die Feststellung wider, dass es in Sachen politische Formulierung mehr Zweifel als Gewissheiten gibt. Was ist eine Arbeiterklasse? Was ist Kapitalismus? Was ist eine Gewerkschaft? Anhand dieser den Gymnasiasten gestellten Fragen konfrontiert sich Périot, ohne zu urteilen, mit einer neuen Generation, um eine Antwort auf die wesentliche Frage des Films zu finden: Haben wir versagt? So werden einige der Konzepte, die wie den Kommunismus, den Faschismus oder die Klassenbewusstsein die Geschichte des Denkens im 20. Jahrhundert geprägt haben, von einer Jugend hinterfragt, die das Recht auf eine eigene Meinungsäußerung geltendmacht. Ein Film über die Dringlichkeit, anders an die politische Debatte heranzugehen.

Jean-Gabriel Périot asked students of a Parisian high school to participate in an experiment on the militant filmmaking of May 68. These students will constitute the film's technical crew and they will also be its actors, performative bodies through which the subject of politics today will be articulated. They will re-enact legendary scenes from the films of Tanner, the Groupe Medvedkine or Godard. But in the voice of these young people, the instructions of May 68 resonate poorly with regard to the contemporary world, noting that in terms of political wording there are still more doubts than certainties. What is the working class? What is capitalism? What is a trade union? Through these questions addressed to the high school students, Périot tackles a new generation, without judgement, in an attempt to answer the essential question of the film: have we failed? Thus, some of the concepts that have marked the history of 20th century ideologies, such as communism, fascism or class consciousness, are called into question by a youth that claims the right to their own voice. A film about the urgency of reformulating political debate.

PHOTOGRAPHY

Amine Berrada

SOUND

Dana Farzanehpour

EDITING

Jean-Gabriel Périot

PRODUCTION

Frédéric Dubreuil (Envie de Tempête Productions)

FILMOGRAPHY

- 2019 Our Defeats
- 2018 Song for the Jungle (sf)
- 2016 Lumières d'été
- 2015 Une jeunesse allemande
- 2014 Si jamais nous devons disparaître ce sera sans inquiétude mais en combattant jusqu'à la fin (sf)
- 2014 We Are Become Death (sf)
- 2013 L'Optimisme (sf)
- 2013 Le jour a vaincu la nuit (sf)
- 2012 The Devil (sf)
- 2012 Nos jours, absolument, doivent être illuminés (sf)
- 2011 Looking at the Dead (sf)
- 2010 The Barbarians (sf)
- 2009 L'Art délicat de la matraque (sf)
- 2008 Entre chiens et loups (sf)
- 2007 200000 fantômes (sf)
- 2006 Under Twilight (sf)
- 2006 Eût-elle été criminelle... (sf)
- 2005 Dies Irae (sf)
- 2005 Undo (sf)
- 2004 We Are Winning, Don't Forget (sf)

CONTACT

Estelle De Araujo
Doc & Film International
+33 142779833
e.dearaujo@docandfilm.com
www.docandfilm.com

ELENA LOPÉZ RIERA

ANNA EBORN

TRANSNISTRA

SWEDEN, DENMARK, BELGIUM | 2019 | 93' | RUSSIAN, MOLDAVIAN

SWISS PREMIERE



SCREENPLAY

Anna Eborn

PHOTOGRAPHY

Virginie Surdej

SOUND

Thomas Jaeger, Ted Krotkiewski

EDITING

Anna Eborn

MUSIC

Walter Hus

PRODUCTION

David Herdies, Michael Krotkiewski
(Momento Film)

FILMOGRAPHY

2019 Transnistria
2017 Lida
2016 Epifania
2014 Zmiivka (sf)
2013 Pine Ridge
2010 Baba (sf)

Anna Eborn suit les vies d'un groupe d'adolescents en Transnistrie, pays où l'ombre de l'héritage soviétique plane toujours. Un portrait minutieux et sensuel d'un désir d'espoir et d'avenir meilleur, dans un monde où chaque jour est un nouveau défi. Le style précis et discret d'Eborn permet au film de respirer de manière quasi extatique. « La première personne qui m'a parlé de la Transnistrie » se rappelle la cinéaste, « c'était Lida, personnage principal de mon film précédent, en Ukraine. Pour la vieille génération à laquelle elle appartient, la Transnistrie est un pays encore socialiste, alors que l'Ukraine est devenue indépendante ». Tourné en 16 mm, comme ses films précédents, *Transnistria* tente de saisir le rapport des jeunes, qui baignent dans la culture russe, à leur identité. En définitive, le film écarte les réponses faciles et pose de nouvelles questions. « Je suis repartie en Suède avec en tête des contrastes et des contradictions » explique la réalisatrice. C'est ce qui fait de son film une enquête précieuse sur les trames de l'identité dans un contexte où les frontières politiques se déplacent constamment.

Anna Eborn verfolgt das Leben eines Haufens Teenager in Transnistrien, einem Land, über dem auch heute noch der Schatten des sowjetischen Erbes liegt. Ein äusserst präzises und sinnliches Porträt des Wunsches nach Hoffnung und einer besseren Zukunft in einer Welt, in der jeder Tag eine neue Herausforderung darstellt. Eborns unaufdringliche, genaue Vorgehensweise lässt den Film fast ekstatisch atmen. « Von Transnistrien habe ich erstmals von meiner verstorbene Hauptfigur Lida in der Ukraine gehört », erinnert sich die Regisseurin. « Für die alte Generation, zu der sie gehörte, war Transnistrien ein Land, das die sozialistische Gesellschaft beibehalten hatte, als die Ukraine bereits unabhängig wurde ». *Transnistria*, wie ihre früheren Filme in 16 mm gedreht, unternimmt den Versuch, eine Brücke zu schlagen und zu verstehen, wie junge Menschen ihre eigene Identität sehen, während sie russische Kulturgüter konsumieren. Der Film meidet einfache Antworten und stellt lieber neue Fragen. « Ich bin mit Kontrasten und Widersprüchen nach Schweden zurückgekehrt », erklärt die Regisseurin. Genau das macht ihren Film zu einer wertvollen Auseinandersetzung mit dem Thema Identität in einer Situation, in der sich politische Grenzen ständig verschieben.

Anna Eborn follows the lives of a group of teenagers in Transnistria, a country where the shadow of Soviet legacy looms large. An extremely precise and sensual portrait of a desire for hope and a better future, in a world where every day represents a new challenge. Eborn's precise and unobtrusive touch allows the film to breathe in an almost ecstatic way. "I first heard about Transnistria", recalls the filmmaker, "through my late main character Lida in Ukraine. The old generation she belonged to talked about Transnistria as a country that had remained a socialist society when Ukraine became independent". Shot in 16mm like her previous films, *Transnistria* tries to bridge and understand how young people relate to their own identity while consuming Russian cultural artefacts. Ultimately, the film shies away from easy answers, preferring to ask new questions. "I returned to Sweden with contrasts and contradictions" explains the filmmaker. This is what makes her film a precious inquiry in the realms of identity in a context where political boundaries shift continuously.

CONTACT


Maëlle Guenegues
CAT&Docs
+33 144617748
maelle@catndocs.com
www.catndocs.com

JACQUELINE ZÜND

WHERE WE BELONG

SWITZERLAND | 2019 | 78' | SWISS GERMAN, FRENCH

SWISS PREMIERE



Jacqueline Zünd cherche à capturer ce qui reste inexprimé. Elle a choisi cinq enfants pour essayer de saisir ce qu'il se passe, pour eux, lorsque les parents se séparent. Ces enfants ont dû/doivent se reconstruire un quotidien dans deux maisons, faire leur, deux mondes distincts. Face à la caméra, ils se penchent sur leur situation et avec perspicacité, mettent des mots sur leurs émotions (les avis des parents étant volontairement écartés du film). Que ce soit en saisissant la tension du changement de parents sous un soleil de plomb sur un parking d'autoroute, ou en captant l'attente solitaire dans l'obscurité d'un sous-sol face à un jeu vidéo, la cinéaste tisse habilement ces entretiens avec des scènes de jeu ou du quotidien, et une attention particulière aux sensations. *Where We Belong* est un film impressionniste et en cela joue souvent avec la lumière. Les transitions radicales entre couleurs pop acidulées et atmosphères sombres racontent tout autant que les paroles des enfants, de la difficulté de savoir dans ce cas-là, quelle est leur place.

Jacqueline Zünd versucht das Unausgesprochene zu erfassen. Sie wählte fünf Kinder, um zu verstehen, was mit ihnen passiert, wenn sich ihre Eltern trennen. Diese Kinder mussten/müssen sich einen Alltag in zwei verschiedenen Wohnungen, verschiedenen Welten neu aufbauen. Mit Blick in die Kamera nehmen sie ihre Situation unter die Lupe und beschreiben scharfsinnig ihre Emotionen (die Meinung der Eltern wird bewusst ausgeklammert). Die Filmemacherin fängt die die Spannung des Elternwechsels in der glühenden Hitze eines Autobahnparkplatzes oder das einsame Warten in der Dunkelheit eines Untergeschosses vor einem Videospielein. Sie verwebt diese Gespräche mit Szenen aus Spielen oder dem Alltag und legt dabei stets ein besonderes Augenmerk auf die Empfindungen. *Where We Belong* ist ein impressionistischer Film und spielt daher oft mit dem Licht. Die radikalen Übergänge zwischen poppigen Bonbonfarben und dunklen Atmosphären sagen so viel wie die Worte der Kinder über die Schwierigkeit aus, in diesen Konstrukten zu wissen, wo ihr Platz ist.

Jacqueline Zünd seeks to capture what remains unexpressed. She selected five children to attempt to grasp what happens for them when parents separate. These children have had/have to rebuild a daily life in two houses, make two distinct worlds theirs. In front of the camera, they focus on their situation and, with insight, find words for their emotions (the parents' opinions having been voluntarily removed from the film). Whether grasping the tension of the parental changeover beneath a blazing sun on a motorway car park, or capturing the solitary wait in the darkness of a basement playing a video game, the filmmaker skilfully weaves these interviews with scenes of play or the day-to-day, paying particular attention to sensations. *Where We Belong* is an impressionist film and as such often plays with light. The radical transitions between acid pop colours and sombre atmospheres speak as much as the children's words of the difficulty of knowing their place in this situation.

SCREENPLAY
Jacqueline Zünd

PHOTOGRAPHY
Nikolai Von Graevenitz

EDITING
Gion-Reto Killias

MUSIC
Thomas Kuratli

PRODUCTION
Jacqueline Zünd, Stefan Jung (Real Film); Urs Augstburger (SRF); Sven Wälti (SSR SRG)

FILMOGRAPHY
2019 *Where We Belong*
2016 *Almost There*
2010 *Goodnight Nobody*

CONTACT
Salma Abdalla
Autlook Filmsales
+43 720346934
salma@autlookfilms.com
www.autlookfilms.com

MADLINE ROBERT

OPENING SCENES

UNE SECTION COMPÉTITIVE CONSACRÉE
À DES PREMIERS COURTS MÉTRAGES OU
ISSUS D'ÉCOLES DE CINÉMA.

EINE WETTBEWERBSFÄHIGE SEKTION,
DIE ERSTE KURZFILME ODER WERKE AUS
FILMHOCHSCHULEN VORSTELLT.

A COMPETITIVE SECTION DEDICATED TO
FIRST SHORT FILMS OR STUDENT FILMS.

JORN PLUCIENICZAK

+6 GAIN

BELGIUM | 2019 | 26' | FLEMISH

WORLD PREMIERE



PHOTOGRAPHY

Grimm Vandekerckhove

SOUND

Kwinten Van Laethem, Bertold Struys

EDITING

Dieter Diependaele, Thijs Van Nuffel

PRODUCTION

Jorn Plucieniczak ;
Greet Busselot (LUCA School of Arts)

FILMOGRAPHY

2019 +6 GAIN (sf)

Un regard troublant sur un groupe de jeunes qui semblent prendre racine dans une sorte de pénombre perpétuelle où ils jouent et se défoncent. Comme une danse au bord d'un abysse qui nous fixerait avec défiance. Un film qui gomme les flous entre observation, abstraction et sensoriel. La révélation d'un talent unique. Précis, puissant, sur fond de techno.

Ein verstörender Blick auf eine Gruppe junger Leute, die in einer Art ewiger Dämmerung dahinzutreiben scheinen, während sie spielen und abgehoben werden. Als tanzten sie am Rande eines Abgrunds, der sie herausfordernd anstarrt. Ein Film, der von beobachtend zu abstrakt und sensorisch hin und her flackert. Die Offenbarung eines einzigartigen Talents. Präzise, kraftvoll. Mit einem Hauch Techno.

An unsettling look at a group of young people that seem to linger in a kind of perpetual twilight, while playing and getting high. Like dancing on the brink of an abyss that stares defiantly at you. A film that moves from being observational to being abstract and sensorial. The revelation of a unique talent. Precise, powerful, with a touch of techno.

GIOVANNI GAETANI LISEO

A DRIVER'S LICENSE

LA PATENTE

ITALY | 2019 | 41' | ITALIAN

WORLD PREMIERE



PHOTOGRAPHY

Giovanni Gaetani Liseo

MUSIC

Liberio Reina

PRODUCTION

Giovanni Gaetani Liseo

FILMOGRAPHY

2019 A Driver's License (mlf)
2017 Upwind (sf)

Domenico, jeune berger, marche avec son troupeau et nourrit secrètement le rêve de passer son permis de conduire. Mais il vit loin du premier village. Ses tâches quotidiennes mettent sa capacité à se concentrer à rude épreuve. Mais sa détermination l'aide à surmonter les difficultés à étudier. Un récit aux nuances poignantes sur le passage à l'âge adulte.

Domenico ist ein junger Schäfer. Er begleitet seine Herde, hat aber insgeheim den Traum, den Führerschein zu erhalten. Doch er lebt weit weg vom nächsten Dorf. Seine täglichen Aufgaben unterziehen seine Fähigkeit, sich zu konzentrieren und zu lernen. Seine Entschlossenheit hilft ihm durch die Schwierigkeiten des Lernens. Ein pointiert nuancierter Film über das Erwachsenwerden.

Domenico is a young shepherd. He walks around with his flock and secretly harbors the dream of obtaining his driver's license. But he lives far away from the first village. His daily chores test his ability to focus. But his sheer determination helps him through the difficulties of studying. A poignantly nuanced coming-of-age film.

CONTACT

Jorn Plucieniczak
+32 494711780
jorn.plucieniczak@gmail.com

GIONA A. NAZZARO

CONTACT

Giovanni Gaetani Liseo
Centro Sperimentale di cinematografia
(National Film School)
+39 3806815734
giovannigaetani.91@gmail.com
<http://www.fondazioneesc.it/>

GIONA A. NAZZARO

SOPHIE DASCAL

ANGOR PECTORIS

SWITZERLAND | 2019 | 29' | ROMANIAN, FRENCH

WORLD PREMIERE



PHOTOGRAPHY

Sophie Dascal

EDITING

Sophie Dascal, Roxana Paraschiv

PRODUCTION

Jean Perret (HEAD Geneva University of Art and Design - Film Department/ Cinéma du réel)

FILMOGRAPHY

2019 Angor Pectoris (sf)
2016 Décadence (sf)
2015 Women's Slavery (sf)

Mêlant des images de la Roumanie d'aujourd'hui, des films d'archives et les fascinants dossiers des services de renseignements roumains compilés pendant la guerre froide, Sophie Dascal dresse un portrait contrasté de son mystérieux grand-père, esquissant au passage une réflexion plus large sur l'identité, la mémoire et la transmission des traumatismes nés d'un régime politique totalitaire.

Sophie Dascal kombiniert Bilder des heutigen Rumäniens, Archivfilme und die faszinierenden Akten der rumänischen Geheimdienste, die während des Kalten Krieges entstanden. So zeichnet sie ein kontrastreiches Porträt ihres mysteriösen Grossvaters und skizziert nebenbei eine all-gemeinere Reflexion über Identität, Erinnerung und Übertragung der Traumata, die ein totalitäres politisches Regimeverursacht.

Mixing images of contemporary Romania, archive films and the fascinating files of the Romanian secret services compiled during the Cold War, Sophie Dascal draws a mixed portrait of her mysterious grandfather; sketching out a wider reflection on identity, memory and the transmission of the traumas originating out of a totalitarian political regime.

CONTACT

Delphine Jeanneret
HEAD Geneva University of Art and Design
- Film Department/ Cinéma du réel
+41 223885889
www.hesge.ch/head

CÉLINE GUÉNOT

BENJAMIN BUCHER

CHASSEURS

HUNTERS

SWITZERLAND | 2019 | 17' | FRENCH

WORLD PREMIERE



SCREENPLAY

Benjamin Bucher

PHOTOGRAPHY

Benjamin Bucher

SOUND

Benjamin Bucher

EDITING

Marine Chiu

MUSIC

Benjamin Bucher, Joséphine Maillefer

PRODUCTION

Lionel Baier (ECAL),
Elena Tatti (Box Productions)

FILMOGRAPHY

2019 Chasseurs (sf)
2017 Interlude (sf)
2017 Deux Amis (sf)

CONTACT

Jean-Guillaume Sonnier
ECAL
+41 213169233
jean_guillaume.sonnier@ecal.ch

Un homme lâche un ballon géant dans la nuit noire... Dans le sud de la France, deux hommes nous entraînent sur les chemins de traverses, armés de GPS et de cartes, dans une étrange chasse au trésor. Un road-movie observationnel et absurde, où il est question de grimper aux arbres, d'explosions célestes et des liens mystérieux qui réunissent des hommes séparés par des centaines de kilomètres.

Ein Mann lässt in der dunklen Nacht einen riesigen Ballon fliegen... Im Süden Frankreichs führen uns zwei mit GPS und Karten bewaffnete Männer auf Feldwegen zu einer seltsamen Schatzsuche. Ein beobachtendes und absurdes Roadmovie, bei dem es um das Klettern auf Bäume, himmlische Explosionen und mysteriöse Verbindungen geht, die durch Hunderte von Kilometern getrennte Männer zusammenbringen.

A man releases a huge balloon in the dark night... In the south of France, two men lead us on a strange treasure hunt through crisscrossing roads, armed with GPSes and maps. An observational and absurd road-movie, where it is a matter of climbing up trees, celestial explosions and mysterious links between men separated by hundreds of kilometres.

MADÉLINE ROBERT

ARANTXA HERNÁNDEZ BARTHE

CITY OF CHILDREN

UNITED KINGDOM | 2019 | 16' | ENGLISH

WORLD PREMIERE



PHOTOGRAPHY

Molly Manning-Walker

SOUND

Edward Guy

EDITING

Bruno Herrero, Celina Oier

MUSIC

Will Turner

PRODUCTION

Arantxa Hernández Barthe,
Megan Randle

FILMOGRAPHY

2019 City of Children (sf)
2018 Now That I Can (mlf)
2017 Fran (sf)
2017 Muted Hues (sf)

CONTACT

Nicola Cowee
National Film and Television School
+44 1494731472
festivals2@nfts.co.uk
www.nfts.co.uk

À quoi ressemble le quotidien de celles et ceux qui grandissent en périphérie? Comment la notion d'avenir est-elle envisagée? Avec un sens aigu de l'observation, Arantxa Hernández Barthe dresse le portrait d'un quartier défavorisé du nord de l'Angleterre à travers ses adolescents – qui passent leur temps à déambuler dans les rues. Une fresque contemporaine incisive et pleine d'espoir.

Wie sieht der Alltag derjenigen aus, die an der Peripherie aufwachsen? Wie ist den Begriff der Zukunft? Mit ausgeprägter Beobachtungsgabe zeichnet Arantxa Hernández Barthe über die dort lebenden Teenager, die ihre Zeit damit verbringen, durch die Strassen zu ziehen, das Bild eines benachteiligten Quartiers im Norden Englands. Ein bissiges Zeitgemälde, das aber auch voller Hoffnung ist.

What is daily life like for those who are growing up in the outskirts? How is the future being considered? With a sharp sense of observation, Arantxa Hernández Barthe sketches the portrait of a deprived district in the north of England through its teenagers—who spend their time roaming the streets. An incisive contemporary fresco, full of hope.

ELENA LÓPEZ RIERA

KATHARINA RABL, REBECCA ZEHR

DEAD SEA DYING

GERMANY | 2019 | 30' | ENGLISH, HEBREW

WORLD PREMIERE



PHOTOGRAPHY

Manuel Lübbers

SOUND

Rebecca Zehr, Katharina Rabl

EDITING

Melanie Jilg

MUSIC

Johannes Wendler

PRODUCTION

Katharina Rabl,
Rebecca Zehr (taro films)

FILMOGRAPHY

KATHARINA RABL:
2019 Dead Sea Dying (sf)
2017 L'Esprit de l'escalier (sf)
REBECCA ZEHR:
2019 Dead Sea Dying (sf)
2017 Epithese (sf)
2009 4 Wände, 2 Achsen (sf)

CONTACT

Katharina Rabl
taro films GbR
+49 1621331410
info@tarofilms.com
www.tarofilms.com

Vision kaléidoscopique d'un lieu mythique et disputé où se croisent touristes, mystiques, pèlerins en quête de Salut ou encore entrepreneurs occupés à bâtir des hôtels de luxe. Tandis que la mer morte disparaît peu à peu et que la terre s'ouvre littéralement sous leurs pieds, *Dead Sea Dying* offre une lecture audacieuse du passé biblique, transfiguré sous nos yeux en une curieuse dystopie.

Eine kaleidoskopische Vision eines mythischen, umkämpften Ortes, an dem sich Touristen, Mystiker, nach Erlösung suchenden Pilger und Unternehmer beim Bau von Luxus-hotels begegnen. Während das Tote Meer allmählich verschwindet und sich die Erde buchstäblich unter ihren Füßen öffnet, bietet *Dead Sea Dying* eine mutige Neuinterpretation der biblischen Vergangenheit, die sich vor unseren Augen in eine seltsame Dystopie verwandelt.

A kaleidoscopic vision of a mythical and contested place where tourists, mystics, pilgrims in search of Salvation or even entrepreneurs busy building luxury hotels rub shoulders. While the Dead Sea gradually disappears and the earth literally opens up under their feet, *Dead Sea Dying* offers an audacious rereading of the Biblical past, transfigured before our eyes into a curious dystopia.

CÉLINE GUÉNOT

FLAVIA CONTRERAS DE LA PARRA

HERE AND EVERYWHERE

EN TODAS PARTES Y AQUÍ

CHILE | 2018 | 30' | SPANISH

INTERNATIONAL PREMIERE



SCREENPLAY

Flavia Contreras De la Parra

PHOTOGRAPHY

Manuel Vlastelica

SOUND

Diego Soto

EDITING

Flavia Contreras De la Parra

MUSIC

Ives Sepúlveda, Camilo Herrera

PRODUCTION

Isabel Florencia Baeza

FILMOGRAPHY

2019 Here and Everywhere (sf)
2016 El fuego extinguido (sf)

Suite à des instructions reçues en rêve, Flavia entreprend de faire un film sur l'Antarctique chilien. Ce film qui fait à la fois référence à Godard, Marker et Pinochet offre aussi un entretien mémorable et hilarant avec Nanni Moretti! Une merveille cinématographique, créative et anarchique.

Den Anweisungen eines Traums folgend, macht sich Flavia auf den Weg, einen Film über die chilenische Antarktis zu drehen. Dieser Film, der Jean-Luc Godard, Chris Marker und Pinochet zusammenbringt, enthält auch ein unvergesslich lustiges Interview mit Nanni Moretti! Kreatives und anarchisches Kino vom Feinsten.

Following the instructions of a dream, Flavia sets out to make a film about the Chilean Antarctic. Mixing together Jean-Luc Godard, Chris Marker and Pinochet, this film also features an unforgettably hilarious interview with Nanni Moretti! Creative and anarchic cinema at its very best.

DAVINA MARIA

LITS DÉFAITS

LEBANON | 2019 | 20' | FRENCH, ARABIC

WORLD PREMIERE



PHOTOGRAPHY

Davina Maria

SOUND

Davina Maria

EDITING

Davina Maria

PRODUCTION

Davina Maria

FILMOGRAPHY

2019 Lits défauts (sf)
2016 Fragments d'un amour (sf)

La chambre – espace où l'on retrouve son intimité, son sommeil et peut-être aussi ses déceptions – sert de décor à la composition du portrait fragmentaire de la cinéaste. Une femme cherche à comprendre l'amour, le chagrin, le manque entre les plis des draps, censés garder le secret des amants. Davina Maria essaye de trouver son image comme on fait et défait son lit. Un journal déchirant.

Das Schlafzimmer als Raum unserer Intimität, Schlafs und vielleicht auch Enttäuschungen dient als Kulisse für die Gestaltung des fragmentarischen Porträts der Filmemacherin. Eine Frau versucht Liebe, Kummer und das, was nicht in den Falten der Laken, Hütentrinnen des Geheimnisses der Liebenden, ist, zu verstehen. Davina Maria geht beider Suche nach dem Bild von sich selbst vor wie man es tut, wenn das Bett gemacht und wieder aufgeschüttelt wird. Ein herzerreissendes Tagebuch.

The bedroom—the space in which one comes back to one's intimacy, sleep and also perhaps disappointments—serves as a setting to compose the filmmaker's fragmented portrait. A woman seeks to understand love, sorrow and absence between the folds of sheets, which are intended to keep lovers' secrets. Davina Maria tries to find her image just as one makes or unmakes one's bed. A harrowing diary.

CONTACT

Michel Bejjani
IESAV – Institut d'études scéniques
et audiovisuelles
+961 421000
communications.iesav@usj.edu.lb
www.iesav.usj.edu.lb

CONTACT

Isabel Florencia Baeza
+56 997483550
isabelflorenciabaeza@gmail.com

GIONA A. NAZZARO

ELENA LÓPEZ RIERA

ATSUSHI KUWAYAMA LOST THREE MAKE ONE FOUND

TRÊS PERDIDOS FAZEM UM ENCONTRADO

PORTUGAL, JAPAN, BELGIUM, HUNGARY | 2019 | 26' | PORTUGUESE, ENGLISH,
JAPANESE

WORLD PREMIERE



PHOTOGRAPHY

Krish Makhija, Martha Appelt,
Thiago Carvalhaes

SOUND

Atsushi Kuwayama

EDITING

Atsushi Kuwayama

PRODUCTION

Atsushi Kuwayama

FILMOGRAPHY

2019 Lost Three Make One Found (sf)
2017 A Friendship in Tow/Toe (sf)
2015 Olivia (sf)

Un japonais nommé Sushi part en voyage dans un camping-car du même âge que lui, dans le sud du Portugal. Il cherche une source légendaire qui pourra guérir son cœur brisé. En chemin, la porte de son véhicule s'ouvre sur de nombreuses rencontres. Cahin-caha, les personnes croisées et les quelques verres partagés l'aideront à trouver sa route et à questionner ce qu'est l'amour.

Ein Japaner namens Sushi fährt mit einem Wohnmobil, das genauso alt ist wie er, in den Süden Portugals. Er sucht eine legendäre Quelle, um sein gebrochenes Herz zu heilen. Unterwegs macht er zahlreiche Begegnungen. Die Menschen, denen er hier und da begegnet und mit denen er ein Gläschen trinkt, helfen ihm, seinen Weg zu finden und zu hinterfragen, was Liebe ist.

A Japanese man called Sushi sets off travelling in a camper that is the same age as him, in southern Portugal. He is looking for a legendary spring that could cure his broken heart. On the road, the door of his vehicle opens onto many encounters. Stumbling along, the people he meets and the drinks he shares will help him find his way and question what love is.

VANESSA DEL CAMPO GATELL MARS, OMAN

BELGIUM | 2019 | 20' | ARABIC, ENGLISH

WORLD PREMIERE



SCREENPLAY

Miquel Sureda, Vanessa Del Campo

PHOTOGRAPHY

Vanessa Del Campo

SOUND

Julián Díaz-Peñalver Arias

EDITING

Vanessa Del Campo

MUSIC

Rodrigo Martín Munuera

PRODUCTION

Emmy Oost (Cassettes for Timescapes)

FILMOGRAPHY

2019 Mars, Oman (sf)
2018 Pepita (sf)
2017 Lollies (sf)

Des astronautes foulent la terre rouge du désert d'Oman sous les yeux incrédules des bédouins. Deux lycéennes font des plans sur la comète. Un jeune garçon s'entraîne à sauter le plus loin possible. Et chacun semble se demander quelle est sa place dans l'univers. Tissant avec talent des liens entre nomadisme, exploration, colonisation et soif de liberté, voici un film étonnant sur le génie humain.

Astronauten gehen unter den ungläubigen Augen der Beduinen über die rote Erde der omanischen Wüste. Zwei Oberschülerinnen bauen Luftschlösser. Ein kleiner Junge trainiert, Weitsprung. Und jeder scheint sich die Frage nach seinem Platz im Universum zu stellen. Ein erstaunlicher Film über das menschliche Genie, der mit Talent Brücken zwischen Nomadentum, Erforschung, Kolonisierung und Freiheitsdrang schlägt.

Astronauts set foot on the red earth of the Oman desert before the unbelieving eyes of the Bedouin. Two high school girls build castles in the air. A young boy trains to jump as far as possible. And each character seems to wonder what their place in the universe is. Skilfully weaving together the links between nomadism, exploration, colonisation and desire for freedom—a surprising film about human ingenuity.

CONTACT

Atsushi Kuwayama
+81 5068738584
sushikwym@gmail.com

MADÉLINE ROBERT

CONTACT

Emmy Oost
Cassettes for Timescapes
+32 478211811
emmy@timescapes.be
www.timescapes.be

CÉLINE GUÉNOT

ANGIE OBEID
PACIFIC

BELGIUM, LEBANON | 2019 | 23' | FRENCH, ENGLISH, ARABIC

WORLD PREMIERE



PHOTOGRAPHY

Angie Obeid, Thomas Szacka-Marier, Benjamin Wolf

SOUND

Angie Obeid

EDITING

Dani Abo Louh

PRODUCTION

Victor Candeias (DOC NOMADS)

FILMOGRAPHY

2019 Pacific (sf)
2018 To My Daughter Whose Name I Don't Know (sf)
2017 I Used to Sleep on the Rooftop
2017 My New Window (sf)
2017 Pianissimo (sf)
2016 For the Sake of Man'oushehb (sf)

CONTACT

Angie Obeid
+32 487859996
angie.obeid@gmail.com

Pacific est le nom de l'immeuble bruxellois où vit la réalisatrice, au 18e étage. Aussi appelé « la tour des suicidés », il est un exemple typique d'habitat collectif. Dans un jeu subtil entre intérieur et extérieur, entre lieux privés et publics, Angie Obeid révèle un espace anxiogène et clôt sur lui-même, alors même que les fenêtres des appartements offrent une vue suspendue, vertigineuse...

Pacific heisst das Brüsseler Gebäude, in dem die Filmemacherin im 18. Stock wohnt. Es wird auch «Selbstmörderturm» genannt und ist ein typisches Beispiel für Wohnanlagen. In einem subtilen Wechselspiel zwischen Innen und Aussen, zwischen privaten und öffentlichen Orten enthüllt Angie Obeid einen angsteinflössenden und in sich gekehrten Raum, während die Fenster der Wohnung einen atemberaubenden Blick von oben bieten...

Pacific is the name of the building where the director lives, on the 18th floor. Also known as "the suicide tower", it is a typical example of collective housing. In a subtle interplay between the interior and the exterior, between private and public areas, Angie Obeid reveals an alarming space that is closed on itself, even though the windows of the apartments offer a dizzying, suspended view...

MADÉLINE ROBERT

KARL FORCHHAMMER
RAVENS

UNITED KINGDOM | 2019 | 25' | POLISH, ENGLISH

WORLD PREMIERE



PHOTOGRAPHY

Karl Forchhammer

SOUND

Adam Shuttleworth

EDITING

Francesco Cibati

PRODUCTION

Ludovico Zanetta

FILMOGRAPHY

2019 Ravens (sf)
2018 The Routine of Dr. Hans Forchhammer (sf)
2017 The Wedding of Christopher Smith and Lauren Killenbeck (sf)
2015 What To Do While Trains Pass By (sf)
2014 Another Danish Spring (sf)

CONTACT

Nicola Cowee
National Film and Television School
+44 1494731472
festivals2@nfts.co.uk
www.nfts.co.uk

Lorsque Tamara rencontre Szymon elle croit avoir trouvé le grand amour. Mais les choses s'avèrent plus complexes que prévu, et ce d'autant que la religion s'immisce dans leurs rapports. Sous l'emprise de l'énergie de sa protagoniste, *Ravens* dresse le portrait sensuel d'une féministe et de la nature complexe des relations pour une jeune génération polonaise en quête d'émancipation.

Als Tamara Szymon begegnete, dachte sie, es sei die wahre Liebe. Aber die Dinge erwiesen sich komplexer als erwartet, zumal die Religion in ihre Beziehungen eingriff. Im Bann der Energie seiner Protagonistin zeichnet *Ravens* das sinnliche Porträt einer Feministin und der Komplexität, die Beziehungen für eine junge polnische Generation bergen, die nach Emanzipation strebt.

When Tamara encounters Szymon, she thinks it is true love. But things turn out to be more complicated than planned and even more so when religion interferes with their relationship. Driven by the energy of its protagonist, *Ravens* draws a sensual portrait of a feminist and the complex nature of relationships for a young Polish generation in search of emancipation.

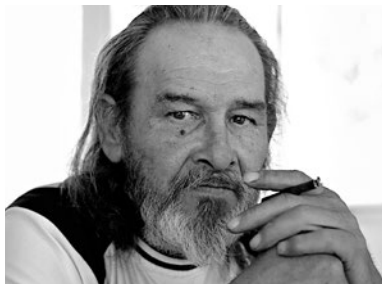
EMILIE BUJÈS

THIAGO CARVALHAES

SOCIALIST MONOPOLY

HUNGARY, BRAZIL | 2019 | 20' | HUNGARIAN

WORLD PREMIERE



SCREENPLAY

Thiago Carvalhaes

PHOTOGRAPHY

Atsushi Kuwayama, Cecilia Bandeira, Ida Sørensen, Martha Appelt, Anna Magdalena Silva, Thiago Carvalhaes

SOUND

Atsushi Kuwayama, Jóni Kalmann, Martha Appelt, Tomás Franco, Thiago Carvalhaes

EDITING

Thiago Carvalhaes

PRODUCTION

Thiago Carvalhaes (Cozinha de Filmes)

FILMOGRAPHY

2019 Socialist Monopoly (sf)
2017 She, Gis (sf)

Des Monopoly « socialistes » ont circulé dans le bloc soviétique: pour la version hongroise, intitulée « Gérez vos finances avec sagesse », le premier à meubler un appartement gagnait la partie. Quatre joueurs réunis devant la caméra de Thiago Carvalhaes, lancent de nouveau les dés, réactivant par archives interposées leur mémoire de la Budapest communiste, et ce qu'elle devient sous l'ère Orban.

Im ehemaligen Ostblock kursierten « sozialistische » Monopoly-Spiele: In der ungarischen Version mit dem Namen « Weise mit seinem Geld umgehen » gewann derjenige, der als erster seine Wohnung möbliert hatte. Vor der Kamera von Thiago Carvalhaes werfen vier Spieler erneut die Würfel und erinnern sich anhand hier und da eingeblendeter Archivbilder an das kommunistische Budapest und was sie in zur Zeit Orbans geworden ist.

Games of "socialist" Monopoly were played in the Soviet Union: for the Hungarian version, called "Manage your money wisely", the first to furnish an apartment would win the game. Four players meet before Thiago Carvalhaes's camera to throw the dice once again, reliving, through interspersed archives, their memory of communist Budapest and what it has become under Orban.

LAURA GABAY

SWEET SALTY WIND

VIENTO DULCE SALADO

SWITZERLAND, CUBA | 2019 | 20' | SPANISH

WORLD PREMIERE



PHOTOGRAPHY

Mathilde Le Masson

SOUND

Vitor Coroa

EDITING

Emmanuel Peña

PRODUCTION

Laura Gabay

FILMOGRAPHY

2019 Sweet Salty Wind (sf)
2017 L'Empreinte (sf)
2017 Libère-toi (sf)
2016 Enquête 62 (sf)
2015 La Guérison de Jemali (sf)
2014 Les Libellules: mon nouveau quartier (sf)
2014 Songe intime, (sf)
2012 Berlin: Erasmus, intégration et gentrification (mlf)
2011 Fin d'Artamis: quel avenir pour les lieux autogérés Genève? (sf)

Quelque part sur la côte de Cuba, trois frères et sœurs passent la journée au bord de la mer. Laura Gabay les observe et avec eux le monde qu'il se construit dans la solitude du rivage. Le temps passe et tandis que le soleil tombe, ils sont toujours là. De leurs gestes, de leurs jeux en apparence anodins, émerge peu à peu la réalité sociale, plus sombre, de l'île et de ses habitants.

Irgendwo an der Küste Kubas verbringen drei Geschwister einen Tag am Meer. Laura Gabay beobachtet sie und mit ihnen die Welt, die sie in der Einsamkeit des Ufers aufbauen. Die Zeit vergeht, und als die Sonne untergeht, sind sie immer noch da. Aus ihren scheinbar harmlosen Gesten und Spielen taucht allmählich die dunklere soziale Realität der Insel und ihrer Bewohner auf.

Somewhere on the coast of Cuba, three brothers and sisters spend the day by the sea. Laura Gabay observes them as well as the world they are constructing for themselves in the solitude of the shoreline. Time passes and, as the sun goes down, they are still there. Their gestures and games, which at first appear anodyne, gradually reveal the darker social reality of the island and its inhabitants.

CONTACT

Thiago Carvalhaes
Cozinha de Filmes
+55 11958271751
carvalhaes@gmail.com

EMMANUEL CHICON

CONTACT

Laura Gabay
+41 76 36060301
lauragabriela.gabay@gmail.com

CÉLINE GUÉNOT

TINJA RUUSUVUORI
UNTITLED (BURNED RUBBER
ON ASPHALT, 2018)

FINLAND | 2019 | 20' | NORWEGIAN, FINNISH, ENGLISH

INTERNATIONAL PREMIERE



PHOTOGRAPHY

Pietari Peltola

SOUND

Juuso Oksala

EDITING

Inka Lahti

PRODUCTION

Marja Pihlaja

FILMOGRAPHY

2019 *Untitled (Burned Rubber on Asphalt, 2018)* (sf)
2015 *Friday Child* (sf)

Dans un lointain village norvégien, les routes font l'objet d'une controverse. Jouant le rôle du détective, *Untitled (Burned Rubber on Asphalt, 2018)* explore non sans humour le phénomène déroutant des marques de dérapage et leur mystérieuse apparition. Détournant des motifs classiques du documentaire, Tinja Ruusuvoori livre un objet ironique et surréaliste, sans renoncer à témoigner d'une humanité et de ses questionnements.

In einem fernen norwegischen Dorf sind die Strassen Gegenstand von Kontroversen. *Untitled (Burned Rubber on Asphalt, 2018)* spielt den Detektiven und geht humorvoll dem verwirrenden Phänomen der Schleuderspuren und ihrem mysteriösen Entstehen auf den Grund. Ohne darauf zu verzichten, von der Menschheit und ihren Fragestellungen zu berichten, liefert Tinja Ruusuvoori ein den klassischen Formen des Dokus abwiegendes, ironisches und surrealistisches Objekt.

In a remote village in Norway, roads are a controversial subject. Playing the detective's role, *Untitled (Burned Rubber on Asphalt, 2018)* explores –not without humour– the disturbing phenomenon of skid marks and their mysterious appearance. Moving away from classic documentary patterns, Tinja Ruusuvoori creates an ironic and surrealist object, without giving up on addressing humanity and its questionings.

CONTACT

Marja Pihlaja
Aalto University
+358 407352147
marja.pihlaja@aalto.fi

EMILIE BUJÈS

L'ECAL à Visions du Réel 2019

Films sélectionnés

- *Chasseurs*, Benjamin Bucher, 2018, 17'
Film de diplôme BA Cinéma
Opening Scenes
- *Dans les ruines*, Selina Weber, 2018, 48'17"
Film de diplôme MA Cinéma ECAL/HEAD
Compétition Internationale Moyens et Courts
Métrages

Masterclass

Werner Herzog, réalisateur, Los Angeles

9 avril 14h - Théâtre de Marens, Nyon

A l'occasion de la remise du Prix Maître du Réel 2019.
Modérée par Emilie Bujès, Directrice artistique
de Visions du Réel, et Lionel Baier, responsable
du Département Cinéma de l'ECAL.

Projections à l'ECAL en présence de Werner Herzog (programme: www.ecal.ch)

- *Les Nains aussi ont commencé petits*
- *The Transformation of the World into Music*
- *Gesualdo - Tod für fünf Stimmen*

Information

www.visionsdureel.ch

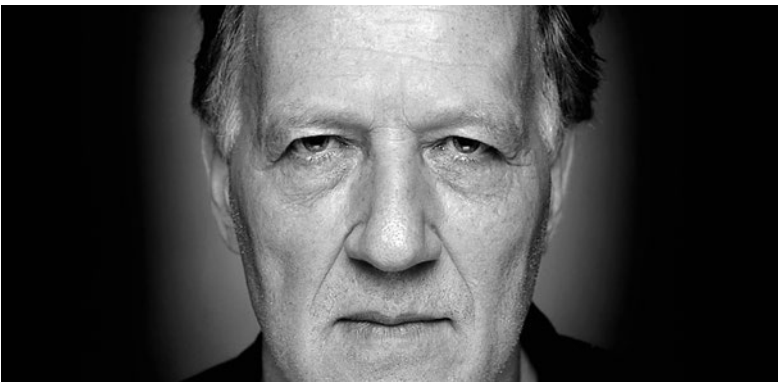
www.ecal.ch

éca l

MAÎTRE DU RÉEL

WERNER HERZOG

En collaboration avec l'ECAL et La Cinémathèque suisse.



WERNER HERZOG

UNE BIOGRAPHIE | EINE BIOGRAPHIE | A BIOGRAPHY

SELECTED FILMOGRAPHY

2018 Meeting Gorbachev
(co-directed with André Singer)
2017 Into the Inferno
2016 Salt and Fire
2014 Queen of the Desert
2010 Cave of Forgotten Dreams
2009 My Son My Son What Have Ye Don
2008 Bad Lieutenant - Port Of Call:
New Orleans
2007 Encounters at the End of the World
2006 Rescue Dawn
2005 The Wild Blue Yonder
2005 Grizzly Man
2000 Invincible
1999 My Best Fiend
1999 Wings of Hope
1997 Little Dieter Needs to Fly
1995 Death for Five Voices
1994 The Transformation of the World
into Music
1992 Lessons of Darkness
1991 Scream of Stone
1990 Echoes from a Sombre Empire
1987 Cobra Verde
1984 Where the Green Ants Dream
1984 Gasherbrum - The Dark Glow of the
Mountains
1984 Ballad of the Little Soldier
1982 Fitzcarraldo
1978 Nosferatu the Vampyre
1977 La Soufrière
1976 Heart of Glass
1976 Stroszek
1974 The Enigma of Kaspar Hauser: Every
Man for Himself and God Against All
1973 The Great Ecstasy of
Woodcarver Steiner
1972 Aguirre, the Wrath of God
1970 Even Dwarfs started Small
1970 Fata Morgana
1968 Signs of Life

Né en 1942 à Munich en Allemagne, Werner Herzog vit entre la capitale bavaroise et Los Angeles depuis 1984. Figure emblématique du nouveau cinéma allemand d'après-guerre, il a réalisé quelque 70 films. Évoluant librement entre les formes et procédés, la fiction et le documentaire, cinéaste à l'approche autant philosophique que physique, Herzog aspire sans relâche à «marcher jusqu'au bout du monde» (*Gasherbrum, la montagne lumineuse*). Tantôt omniprésent, tantôt cédant la place aux autres, entre héroïsme et expérience des limites (*Herakles*, son premier court métrage en 1962, ou *La Grande extase du sculpteur sur bois Steiner*), mégalomanie (*Aguirre, la colère de Dieu* ou *Cobra Verde*, deux des cinq films tournés avec l'acteur Klaus Kinski), un certain goût pour la folie et l'absurde, le cinéaste explore et arpente les êtres et les lieux, non sans humour ou (auto)dérision (*Encounters at the End of the World*). Auteur de plus de douze ouvrages en prose, il a tourné notamment avec Isabelle Adjani, Nicolas Cage, Christian Bale ou Nicole Kidman et remporté le Prix de la mise en scène en 1982, au Festival de Cannes, pour son chef d'œuvre *Fitzcarraldo*.

Werner Herzog, 1942 in München geboren, lebt seit 1984 teils in der bayerischen Hauptstadt, teils in Los Angeles. Als zentrale Figur des neuen deutschen Kinos der Nachkriegszeit drehte er rund 70 Filme. Als Filmemacher, der frei zwischen Formen und Verfahren, Fiktion und Dokumentation durchstreift, verfolgt Herzog einen ebenso philosophischen wie von Körperlichkeit geprägten Ansatz und strebt unentwegt danach, «bis ans Ende der Welt zu gehen» (*Gasherbrum – der leuchtende Berg*). Immer im Wechsel zwischen Allgegenwart und anderen überlassenem Raum, Heroismus und Grenzerfahrungen (*Herakles*, sein erster Kurzfilm 1962, oder *Die grosse Ekstase des Bildschnitzers Steiner*), Größenwahn (*Aguirre, der Zorn Gottes* oder *Cobra Verde*, zwei der fünf mit dem Schauspieler Klaus Kinski gedrehten Filme) und einem gewissen, von Humor und (Selbst-)Ironie geprägten Hang zum Wahnwitzigen und Absurden (*Encounters at the End of the World*). Autor von über zwölf Prosawerke, Herzog hat unter anderem mit Isabelle Adjani, Nicolas Cage, Christian Bale und Nicole Kidman gedreht und gewann bei den Filmfestspielen von Cannes 1982 den Preis für den besten Regisseur für sein Meisterwerk *Fitzcarraldo*.

Werner Herzog was born in 1942 in Munich, Germany and has been living between the Bavarian capital and Los Angeles since 1984. A leading figure of the post-war New German Cinema, he has directed about 70 films. Moving freely between different forms and processes, fiction and documentary, as a filmmaker whose approach is as philosophical as it is physical, Herzog constantly aspires to "walk to the ends of the earth" (*Gasherbrum – The Dark Glow of the Mountains*). At times omnipresent, at times leaving room for others, between heroism and testing limits (*Herakles*, his first short film in 1962, or *The Great Ecstasy of Woodcarver Steiner*), megalomania (*Aguirre, the Wrath of God* or *Cobra Verde*, two of the five films made with the actor Klaus Kinski), and a certain taste for madness and the absurd, the filmmaker explores and surveys beings and places, not without humour or (self)derision (*Encounters at the End of the World*). Author of more than a dozen prose works, he has worked with Isabelle Adjani, Nicolas Cage, Christian Bale and Nicole Kidman among others and won the award for Best Director at the 1982 Cannes Film Festival for his masterpiece *Fitzcarraldo*.

SUR L'ENCHANTEMENT

UN ESSAI SUR WERNER HERZOG

Le faux et le merveilleux sont plus humains que l'homme vrai.

Paul Valéry

Notre nature est dans le mouvement.

Blaise Pascal

On sait que, bien avant de penser au cinéma, Werner Herzog avait en tête de devenir champion du monde de saut à ski. Imaginons Werner Herzog assis sur la banquette qui mène au tremplin, regardant le vide devant lui, et puis sa silhouette devant le bleu du ciel bavarois ; c'est une image (double) tout à fait plausible. Elle figure d'ailleurs à plusieurs reprises dans un de ses films. Si, dans *La Grande extase du sculpteur sur bois Steiner*, Herzog n'est pas le skieur qui se lance dans le vide, on sait, d'après sa façon de filmer l'athlète et de parler du geste technique, qu'il s'y connaît. Sans doute dans sa jeunesse Herzog a savouré ce moment où le temps est suspendu, comme l'indique le corps figé dans une posture irréelle. Moment de véritable extase où le réel n'est plus là.

Dans ce film où il a dû apparaître devant la caméra, on comprend que l'admiration pour Steiner est le résultat d'une complicité. Herzog aurait très bien pu prendre la place de Steiner. Cela s'inscrit dans la mythologie d'un cinéaste qui a été aux quatre coins du monde, dans les endroits les plus dangereux et les plus secrets, et qui a su faire en sorte de ne pas se cacher derrière une caméra. Comme Dziga Vertov, comme Buster Keaton, Herzog occupe le même espace que celui

qui sera filmé. Pour faire un film, simplement il faut être là où les choses se passent. Il faut être au bord du cratère du volcan, dans une grotte, sur une paroi abrupte, au-dessus des mers, dans une montgolfière... Ce désir de présence, de témoigner avec son corps ce que l'on va filmer, contribue en grande partie à la fascination que ce cinéaste grimpeur, marcheur, mangeur de chaussures, exerce sur ses spectateurs. Et pour cause. Ce qui a été confondu avec un élan de surhomme à la Nietzsche est en réalité une attitude très simple et archaïque, quelque chose qui s'oppose à l'omniprésence des images numériques et nous ramène à notre nature d'explorateurs, que le cinéma prétend sublimer.

Revenons à l'histoire du champion de saut à ski. Si Herzog n'est pas devenu Steiner, c'est à cause d'un accident arrivé à un ami. Ce n'est pas la peur mais une lucide évaluation des risques qui détourne le jeune bavarois de son projet de vie. Dans *Into the Inferno*, au volcanologue qui lui avoue sa crainte de devoir suivre le cinéaste dans le volcan, Herzog lui répond que oui, il aimerait bien voir de près le magma mais que les risques sont trop élevés. On ne fait pas du cinéma pour se mettre en danger ou, pire, pour mettre en

danger l'autre ; on fait du cinéma comme on fait du sport, pour découvrir nos limites. Claudia Cardinale le dit autrement mais le sens reste le même : « Herzog est comme un soldat dans les Croisades, il croit à la nécessité de l'épreuve et du dépassement de soi ». Souvent quand on voit ses films, on reste ébloui par les défis que le tournage a imposés et que symbolisent très bien l'aventure de *Fitzcarraldo*, avec les crises de rage de Kinski, les accidents sur la rivière et l'image grandiose du bateau sur la pente. L'épreuve, le dépassement de soi sont des moments clés pour Herzog mais ne sont pas le but de sa démarche ; comme il a pu le dire : « C'est clair : l'obstacle est quelque chose qui nous détermine, on se découvre soi-même dans les tempêtes. Certes, il y a eu plusieurs tempêtes. En tant qu'être humain, probablement je suis défini par les tempêtes plus que par les obstacles ».

Dans cette façon de voir les choses, l'autre occupe une place centrale. Il est à la fois le complice et l'alter-ego, celui qui nous permet de mieux comprendre qui l'on est et où l'on va. Si Herzog a du mal à filmer l'ennemi – alors que lui, en tant que comédien, est le *bad guy* parfait – c'est parce qu'il sait que d'une opposition on apprend très peu. Le



magnifique *Ennemis intimes*, où il est question de l'amitié tempétueuse avec Klaus Kinski, est la mise en scène de ce principe. Ce va-et-vient des sentiments opposés, de proximité et de confrontation est au cœur du rapport entre Herzog et ses comédiens. On pourrait dire la même chose avec le processus d'identification. Il faut se méfier de la tentation d'expliquer Herzog à travers ses person-

un échange continu d'informations et d'expériences. Dans les derniers documentaires, il aime inclure ou mettre en scène ce moment magique et fondateur qu'est la rencontre. C'est le cas avec les scientifiques dans *The White Diamond*, *La Grotte des rêves perdus* ou *Into the Inferno*. *Grizzly Man* en représente peut-être le cas limite: tout le film est l'histoire d'une rencontre avortée; tout le film

thèmes universels tels que la liberté, le mal, le rapport à la nature... C'est l'autre qui lui permet de poser certaines questions sans tomber dans une rhétorique de la parole qui lui est étrangère.

L'œuvre de Herzog est riche en images qui éblouissent par leur beauté. Cela arrive dans les fictions et dans les documentaires, quoique la distinction chez lui perde en pertinence. Ce désir de sublime, qui traverse son œuvre et qui rend ses films humains et magiques à la fois, est directement lié à son refus de se plier au soi-disant réalisme cinématographique. Tout plan chez Herzog travaille contre l'idée de reproduction. Personne n'a su mieux que lui transmettre l'idée que la réalité est le résultat de l'acte de filmer. Sans sa présence on dirait que les choses que l'on voit n'existent pas. Le réel, ce qui préexiste et qui est la base éthique de tout documentariste, intéresse peu ou prou Herzog, qui n'est pas un cinéaste du réel mais de la vision. L'enchantement qu'il recherche est le résultat d'une rencontre, celle d'un corps/regard et d'un monde. C'est peut-être à cause de cela que dans ses films, préparation et réalisation vont ensemble. Là où les autres campent le décor, lui y va sans protection. Il y a sans doute un grand travail de préparation, mais

on a toujours l'impression que le film de Herzog se construit au moment où la caméra commence à tourner. C'est ce qui se produit par exemple dans le documentaire *On Death Row* où il n'a pas voulu rencontrer les détenus avant de les filmer, et dans les fictions, où il laisse un comédien réagir à un environnement (voir *Aguirre* comme cas limite). Pour Herzog le cinéma est un 'happening': il tourne avec une caméra, sans faire plusieurs prises, sans donner trop de détails à ses techniciens sinon qu'ils doivent être prêts. À partir de ces coordonnées il est possible que la réalité se transfigure. Cela arrive souvent par un excès de réel: les plans sous-marins de *The Wild Blue Yonder*, les veines rouges du magma saisies dans la nuit africaine dans *Into The Inferno*, ou le brouillard sur la forêt vierge dans *The White Diamond* ont quelque chose de surnaturel. Ils représentent ce que Herzog appelle l'adoration du monde. Cette attitude découle d'un autre film fondateur, *Fata Morgana*, où la voix de Lotte Eisner nous introduit à la création du monde alors que les images semblent perdre le rapport avec toute narration, sinon qu'elles préparent notre regard, ou plutôt notre esprit, à une expérience de vision. Le cinéma de Herzog présente un attrait unique pour le concept d'origine – que ce soit la naissance

Ce désir de sublime, qui traverse son œuvre et qui rend ses films humains et magiques à la fois, est directement lié à son refus de se plier au soi-disant réalisme cinématographique.

nages, de Bruno S/Stroszek jusqu'à Brad Dourif/extraterrestre. Malgré l'attrait qu'ils exercent sur lui, il n'y a jamais de superposition. Dans la fiction comme dans le documentaire, l'homme sur lequel se pose le regard de la caméra entre dans une relation dialectique avec Herzog: si le point de départ est une sorte d'affinité élective que le cinéaste sent soudainement en lui, le film se construit sur

est la rencontre entre le cinéaste et l'image d'un homme, celle que Treadwell a donnée de lui-même. Ce qui ne change pas, c'est l'attitude avec laquelle Herzog se met en relation avec ses personnages. Dans sa singularité, l'être humain qui lui fait face permet d'aborder des questions philosophiques. Herzog a vite compris que les marginaux sont les mieux placés pour traiter des grands



d'Internet ou des images peintes, les traces laissées par les premiers êtres humains ou un Sicilien, précurseur de la musique contemporaine. Aller vers l'origine des choses signifie retrouver cette aptitude à l'émerveillement qui

raison, ce qui est une autre manière d'évoluer dans l'espace. Comme tout marcheur, Herzog connaît la primauté du son et de son corrélatif, le silence. À partir de ce film, il a su traduire cet acquis en termes

Comme tout marcheur, Herzog connaît la primauté du son et de son corrélatif, le silence.

est le propre de l'homme préhistorique. Herzog sait enchanter comme aucun autre parce que malgré son esprit mathématique il est le premier à être enchanté. Comme il a pu le dire : je suis amoureux du monde.

Signs of Life, le premier long métrage de Herzog, contient beaucoup d'idées que le cinéaste développera ensuite. Il y a un homme qui s'appelle Stroszek, il y a le voyage, il y a la rencontre avec une culture lointaine et étrangère, il y a un temps ancien qui fait surface dans le présent. Il y a la vision et la folie. Il y a une manière assurée de se débarrasser de la narration. Tous ces thèmes ont un rapport avec le rôle de la bande sonore. Tout d'abord le son précède le sens. Avant d'écouter des mots, on entend des sons. Des sons qui permettent de s'orienter ou au contraire de perdre la

cinématographiques, non pas seulement avec un travail qui donne de la profondeur à l'image, mais en redonnant au son sa valeur primordiale. Les personnages de Herzog se définissent souvent par les sons qu'ils expriment, par leur rapport avec une musique ou l'absence d'une musique. C'est bien entendu la voix de Caruso dans la forêt ou les chants des indigènes qui interviennent sans rapport diégétique dans plusieurs films, mais ce sont aussi les partitions créées par Ernst Reijseger ou le silence de Kaspar Hauser face au pianiste aveugle. Certains personnages s'expriment à travers la musique, d'autres se heurtent aux sons du monde – on pense à l'explosion des moulins à vent dans *Signs of Life* qui est le résultat d'un grand applaudissement altéré au point de ne plus être reconnaissable. Le son, ou plus souvent le

silence, est aussi ce qui permet l'accès à une autre dimension du réel, plus profonde ou intime, plus cruelle ou douce. Si Herzog dit que sa plus grande vertu dans la pratique documentaire est de connaître le cœur des hommes, c'est peut-être justement grâce à l'attention qu'il porte à la dimension sonore. Plus que ce qu'il fait, d'où il vient, ce qu'il dit, c'est par le son, le rythme, le ton de sa propre voix que l'homme se définit. Savoir entendre ces petites modulations comme les grands airs de musique fait de Herzog un cinéaste unique, capable de parler plusieurs langues tout en gardant sa propre voix.

ÜBER VERZAUBERUNG

EINES ESSAYS AUF WERNER HERZOG

Das Falsche und das Wunderbare sind menschlicher als der wahre Mensch.

Paul Valéry

Zu unserer Natur gehört die Bewegung.

Blaise Pascal

Man weiss, dass Werner Herzog Weltmeister im Skispringen werden wollte, bevor er überhaupt ans Kino dachte. Tatsächlich ist die Vorstellung, wie Werner Herzog auf dem Balken vor der Schanze sitzt, ins vor ihm liegende Leere schaut, dann sein Umriss vor dem Blau des bayerischen Himmels, ein durchaus glaubhaftes (Doppel-)Bild, das übrigens mehrfach in einem seiner Filme auftaucht. In *The Great Ectasy of Woodcarver Steiner* ist Herzog zwar nicht der Skispringer, der ins Leere springt. Seine Art, den Sportler zu filmen und von der Technik zu sprechen, zeigt jedoch, dass er die Materie beherrscht. Der in einer unwirklichen Haltung erstarrte Körper lässt vermuten, dass Herzog in seiner Jugend jenen Augenblick, in dem die Zeit stillsteht, genossen hat. Diesen Augenblick der Extase, in dem das Wirkliche ausgeblendet ist.

In diesem Film, in dem er vor der Kamera erscheinen musste, verstehen wir, dass die Bewunderung für Steiner aus einer Verbundenheit resultiert. Herzog hätte Steiners Platz einnehmen können. Dies gehört zur Mythologie eines Filmemachers, der die ganze Welt bereist und die gefährlichsten und geheimsten Orte gesehen hat, und dem es gelungen ist, sich nicht hinter einer Kamera zu verstecken. Wie Dziga Vertov oder Buster Keaton nimmt Herzog ebenso viel Raum ein wie derjenige, der gefilmt

wird. Um einen Film zu drehen, muss man nur da sein, wo etwas passiert. Man muss am Rande eines Vulkankraters sein, in einer Höhle, an einer steilen Wand, über dem Meer, in einem Heissluftballon... Dieser Wunsch, dabei zu sein, mit seinem Körper auszusagen, was er filmen wird, trägt in hohem Masse zur Faszination bei, die dieser kletternde, wandernde, Schuhe essende Filmemacher auf sein Publikum ausübt. Aus gutem Grund. Was für den Elan eines Nietzsche'schen Übermenschen gehalten wurde, ist in Wirklichkeit eine ganz einfache, archaische Haltung, etwas, das der Allgegenwart der digitalen Bilder entgegentritt und uns zu unserer Entdeckernatur zurückführt, die das Kino sublimieren will.

Zurück zur Geschichte des Meisters im Skispringen. Der Grund dafür, dass Herzog nicht Steiner wurde, ist der Unfall eines Freundes. Nicht die Angst, sondern eine luzide Bewertung des Risikos lenkte den jungen Bayern von seinem Lebensprojekt ab. In *Into the Inferno* antwortet Herzog dem Vulkanologen, der ihm gesteht, er habe Angst, ihm in den Vulkan hinein folgen zu müssen, dass er das Magma gewiss gern aus der Nähe sehen würde, dass das Risiko aber zu hoch sei. Man dreht keine Filme, um sich oder – noch schlimmer – andere in Lebensgefahr zu bringen; man dreht Filme wie man

Sport treibt, um seine Grenzen zu entdecken. Mit anderen Worten drückt es Claudia Cardinale aus: «Herzog ist wie ein Ritter auf Kreuzzug. Er glaubt an die Notwendigkeit der Prüfung und an das Über-sich-selbst-Hinauswachsen.» Beim Anschauen seiner Filme ist man oft von den Strapazen der Dreharbeiten geblendet. Man denke nur an das wahnwitzige Abenteuer *Fitzcarraldo* mit einem wütenden Kinski, Unfällen auf dem Fluss und dem grandiosen Bild des Schiffs auf dem Berg. Prüfung und Über-sich-selbst-Hinauswachsen sind Schlüsselmomente für Herzog, jedoch nicht das Ziel seiner Arbeit. Er selbst sagt: «Ganz klar: Hindernisse bestimmen uns, im Sturm entdeckt man sich selbst. Sicher, es hat mehrere Stürme gegeben. Als Mensch definiere ich mich wohl eher durch Stürme als durch Hindernisse.»

In dieser Sichtweise kommt dem Anderen ein zentraler Platz zu. Er ist zugleich Komplize und Alter Ego, derjenige, der uns ein besseres Verständnis dessen ermöglicht, wer wir sind und wohin wir gehen. Herzog tut sich schwer damit, den Feind zu filmen – während er selbst als Schauspieler den perfekten 'Bad Guy' darstellt – weil er weiss, dass man von einer Gegenüberstellung nur wenig lernt. Der wundervolle Film *Mein liebster Feind*, in dem es um die stürmische Freundschaft mit Klaus Kinski geht, inszeniert dieses Prinzip. Im Hin



und Her zwischen gegensätzlichen Gefühlen, Nähe und Konfrontation liegt der Kern der Beziehung zwischen Herzog und seinen Schauspielern. Dasselbe können wir über den Vorgang der Identifizierung sagen. Man hüte sich vor der Versuchung, Herzog über seine Charaktere wie beispielsweise Bruno S./Stroszek oder Brad

entsteht durch einen kontinuierlichen Austausch von Informationen und Erfahrungen. In seinen letzten Dokumentarfilmen bezieht er diesen magischen und begründenden Moment der Begegnung gerne mit ein oder inszeniert ihn. Dies ist der Fall bei den Wissenschaftlern in *The White Diamond*, *Caves Of Forgotten Dreams* oder *Into*

Dieser Wunsch nach Erhabenheit, der sein Werk wie ein roter Faden durchzieht und seinen Filmen zugleich Menschlichkeit und Magie verleiht, ist eng verbunden mit seiner Weigerung, sich dem sogenannten filmischen Realismus zu beugen.

Dourif/der Ausserirdische erklären zu wollen. Trotz der Anziehung, die sie auf ihn ausüben, gibt es keine Überschneidungen. In der Fiktion wie in der Doku tritt der Mensch, auf den sich der Blick der Kamera legt, in eine dialektische Beziehung mit Herzog. Der Ausgangspunkt ist eine Art Wahlverwandtschaft, die der Filmemacher plötzlich in sich spürt, der Film jedoch

the Inferno. *Grizzly Man* stellt vielleicht den Grenzfall dar: der ganze Film ist die Geschichte einer missglückten Begegnung, das Treffen zwischen dem Filmemacher und dem Bild das Treadwell von sich selbst gegeben hat. Unverändert bleibt die Haltung, mit der Herzog die Verbindung zu seinen Figuren herstellt. Der Mensch, dem er gegenübersteht, ermöglicht ihm durch

seine Einzigartigkeit, philosophische Themen anzusprechen. Herzog begriff schnell, dass Randfiguren sich bestens eignen, um die grossen universellen Fragen wie Freiheit, das Böse, das Verhältnis zur Natur usw. zu behandeln. Durch den Anderen kann er gewisse Fragen stellen, ohne in eine Rhetorik des Wortes zu fallen, die ihm fremd ist.

Herzogs Werk ist reich an Bildern von gleissender Schönheit. Dies trifft auf seine Spielfilme und seine Dokus gleichermaßen zu, wobei die Grenze zwischen den beiden Genres bei ihm verschwimmt ist. Dieser Wunsch nach Erhabenheit, der sein Werk wie ein roter Faden durchzieht und seinen Filmen zugleich Menschlichkeit und Magie verleiht, ist eng verbunden mit seiner Weigerung, sich dem sogenannten filmischen Realismus zu beugen. Bei Herzog arbeitet jede Einstellung gegen die Idee der Reproduktion. Keiner konnte besser als Herzog die Idee vermitteln, dass die Realität das Ergebnis des Aktes des Filmens ist. Ohne ihn scheinen die Dinge, die wir sehen, nicht zu existieren. Das Reale, das bereits Vorhandene, das die ethische Grundlage jedes Dokumentarfilmers bildet, interessiert Herzog kaum, denn er filmt nicht das Reale, sondern die Vision. Der Zauber, den er sucht, entsteht aus der Begegnung zwischen einem Körper/einem

Blick und einer Welt. Vielleicht ist dies der Grund dafür, dass in seinen Filmen Vorbereitung und Regie eine Einheit bilden. Wo andere den Rahmen abstecken, liefert er sich schutzlos aus. Selbstverständlich leistet auch Herzog eine erhebliche Vorbereitungsarbeit. Seine Filme vermitteln jedoch immer den Eindruck, erst in dem Moment zu entstehen, in dem die Kamera zu filmen beginnt. Dies geschieht zum Beispiel bei der Doku *On Death Row*, wo er die Todeskandidaten nicht treffen wollte, bevor er sie filmte. Oder in den Spielfilmen, in denen er einen Schauspieler auf eine Umgebung reagieren lässt (*Aguirre* mag hier ein Grenzfall sein). Für Herzog ist Film ein Happening: er dreht mit einer Kamera, macht nur eine Aufnahme, seinen Technikern gibt er kaum mehr Details als dass sie bereit zu sein haben. Hiervon ausgehend wird die Verklärung der Realität möglich. Das geschieht oft durch einen Überfluss an Realem: die Unterwasseraufnahmen in *The Wild Blue Yonder*, die roten Adern des Magmas in der afrikanischen Nacht in *Into The Inferno* oder der Nebel über dem Urwald in *The White Diamond* haben etwas Übernatürliches. Sie stellen das dar, was Herzog die Anbetung der Natur nennt. Diese Haltung lässt sich aus einem anderen bedeutenden Film ableiten: *Fata Morgana*, in dem die Stimme von



Lotte Eisner uns in die Schöpfung der Welt einführt, während die Bilder die Verbindung mit jeglicher Erzählung zu verlieren scheinen und nur noch die Aufgabe erfüllen, unseren Blick, mehr noch unseren Geist auf eine visionäre Erfahrung vorzubereiten. Herzogs Kino führt uns auf einzigartige Weise an den Reiz des Konzepts Ursprung heran, sei es die Geburt des Internets oder des gemalten Bildes, die Spuren der ersten Menschen oder einem Sizilianer, Wegbereiter der zeitgenössischen Musik. Auf den Ursprung der Dinge zuzugehen bedeutet, die Fähigkeit zum Staunen wiederzuerlangen, die den Urmenschen kennzeichnete. Herzog weiss zu verzaubern wie kein anderer, weil er trotz seiner mathematischen Geisteshaltung der Erste ist, der dem Zauber erliegt. Er selbst sagt: «Ich bin in die Welt verliebt».

Lebenszeichen, Herzogs erster Langfilm, enthält viele Ideen, die der Filmmacher später weiterentwickelte. Es gibt da einen Mann, der Stroszek heisst, es gibt das Reisen, es gibt die Begegnung mit einer fernen, fremden Kultur, es gibt eine alte Zeit, die in der Gegenwart auftaucht. Es gibt Vision und Verücktheit. Es gibt eine sichere Art, sich von der Narration zu befreien. All diese Themen stehen in Verbindung mit der Rolle des Soundtracks. Zunächst einmal geht der Ton dem Sinn voraus.

Noch vor den Worten hören wir Geräusche. Geräusche, die uns helfen, uns zu orientieren oder im Gegenteil, die uns den Verstand verlieren lassen, was eine andere Art der Bewegung im Raum ist. Wie jeder Wanderer kennt Herzog

Lebenszeichen, die aus einem riesigen, bis zur Unkenntlichkeit veränderten Applaus hervortritt. Der Ton, oder noch häufiger die Stille ermöglicht auch den Zugang zu einer anderen Dimension des Realen, einer tieferen oder inti-

Wie jeder Wanderer kennt Herzog die Vorrangigkeit des Tons und seines Gegenstücks, der Stille.

die Vorrangigkeit des Tons und seines Gegenstücks, der Stille. Von diesem Film ausgehend gelingt es Herzog, diese Erkenntnis in filmische Begriffe zu übersetzen, und zwar nicht allein indem er dem Bild Tiefe verleiht, sondern indem er dem Ton seine fundamentale Rolle zurückgibt. Die Figuren Herzogs definieren sich oft durch die Laute, die sie von sich geben, durch ihr Verhältnis zu einer Musik oder durch die Abwesenheit von Musik. Das ist natürlich die Stimme Carusos im Urwald oder Eingeborenengesänge, die ohne diegetisches Verhältnis in mehreren Filmen auftauchen, aber auch die Musik von Ernst Reijseger oder die Stille Kaspar Hausers angesichts des blinden Pianisten. Einige Personen drücken sich durch Musik aus, andere stossen sich an den Geräuschen der Welt – man denke an die Explosion der Windmühlen in

meren, grausameren oder sanfteren Dimension. Wenn laut Herzog seine grösste Stärke als Dokumentarfilmer darin besteht, das Herz der Menschen zu erkennen, dann ist dies vielleicht gerade darauf zurückzuführen, dass er dem Ton eine solch bedeutende Rolle zuweist. Der Mensch erklärt sich weniger dadurch, was er tut, woher er kommt, was er sagt als durch den Ton, den Rhythmus, den Klang seiner Stimme. Seine Kunst, kleine Modulationen ebenso wie grosse Arien zu hören, macht aus Herzog einen einzigartigen Filmmacher, der mehrere Sprachen spricht und dabei seine eigene Stimme behält.

ON ENCHANTEMENT

AN ESSAY ON WERNER HERZOG

The false and the marvellous are more human than the true man.

Paul Valéry

Our nature lies in movement.

Blaise Pascal

We know that, well before thinking about filmmaking, Werner Herzog had it in mind to become the world ski-jumping champion. Let us imagine Werner Herzog sitting on the bench that leads to the ski jump, looking at the void before him, and then his silhouette against the blue of the Bavarian sky; it is an entirely plausible (double) image. Moreover, it features several times in one of his films. Although, in *The Great Ecstasy of Woodcarver Steiner*, Herzog is not the skier who throws himself into the void, we know, based on how he films the athlete and talks about the technical skill, that he knows his stuff. In his youth, Herzog most likely savoured this moment in which time is suspended, as indicated by the body frozen in an unreal posture. A moment of true rapture, when the real is no longer present.

In this film, in which he had to appear in front of the camera, we understand that the admiration for Steiner results from complicity. Herzog could very well have taken Steiner's place. This is part of the mythology of a filmmaker who has been to the four corners of the world, to the most dangerous and secret places, and who has been able to ensure that he was not hidden behind a camera. Herzog, like Dziga Vertov or Buster Keaton, occupies the same space as the person who will be

filmed. To make a film, you simply need to be where things are happening. You need to be on the rim of the volcano crater, in a cave, on a sheer cliff wall, above the seas, in a hot-air balloon... This longing for presence, for bearing witness with his body what is to be filmed, contributes, to a large extent, to the fascination that this climbing, walking, shoe-eating filmmaker exercises on his spectators. And for good reasons. What has been mistaken for the urges of a Nietzschean Superman is, in reality, a very simple and archaic attitude, something that is in contradiction with the omnipresence of digital images and that takes us back to our essence as explorers, which film claims to enhance.

Let us return to the story of the ski-jumping champion. If Herzog did not become Steiner, it was because of a friend's accident. It was not fear but a clear-headed risk assessment that turned the young Bavarian away from his future plans. In *Into the Inferno*, Herzog replied to the volcanologist who confesses his fear of having to follow the filmmaker into the volcano that yes, he would really like to see the magma close up but that the risks are too high. We do not make film to put ourselves in danger or, worse, to put others in danger; we make film as we practice sport, to explore our limits.

Claudia Cardinale puts it in other words but the meaning remains the same: "Herzog is like a soldier in the Crusades, he believes in the necessity of the ordeal and surpassing oneself." Often, when we see his films, we are awed by the challenges that the shoot has imposed and that are perfectly symbolised by the *Fitzcarraldo* adventure, with Kinski's fits of rage, the accidents on the river and the astonishing image of the ship on the hill. The ordeal, the idea of surpassing oneself, these are key moments for Herzog but are not the goal of his approach; as he could say: "It's clear that an obstacle is something that determines us, we discover ourselves in storms. There have certainly been several storms. As a human being, I am probably defined more by the storms than by the obstacles."

In this manner of seeing things, the other occupies a central place. They are both the accomplice and the alter-ego, allowing us to better understand who we are and where we are going. If Herzog struggles to film the enemy—whereas, as an actor, he is the perfect bad guy—it is because he knows that we learn very little from an opposition. The magnificent *My Best Fiend*, which addresses the tempestuous friendship with Klaus Kinski, is the *mise en scène* of this principle. This back-and-forth of



conflicting feelings, of proximity and confrontation, lies at the heart of the relationship between Herzog and his actors. We could say the same thing of the process of identification. We should be wary of the temptation to explain Herzog through his characters, from Bruno S/Stroszek to Brad Dourif/the alien. Despite the attraction that they exercise upon him, there is never any overlap. In fiction as in documentary,

the scientists in *The White Diamond*, *Caves Of Forgotten Dreams* or *Into the Inferno*. *Grizzly Man* represents perhaps its borderline case: the whole film is the story of an aborted encounter; the whole film is the encounter between the filmmaker and the image of a man that Treadwell has given of himself. What does not change is the attitude with which Herzog established contact with his characters. In their

Herzog's work is full of images that dazzle with their beauty. This happens in both fictional films and documentaries, although the distinction is less relevant with the director. This longing for the sublime, which spans his work and makes his films simultaneously human and magical, is directly linked to his refusal to yield to so-called cinematographical realism. Every shot for Herzog works against the idea of reproduction. Nobody has known better how to transmit the idea that reality is the result of the act of filming. Without his presence, we would say that the things that we see do not exist. The real, that which pre-exists and is the ethical basis of any documentary, more or less interests Herzog, who is not a filmmaker of the real but of the vision. The enchantment that he seeks is the result of an encounter, that of a body/gaze and a world. It is perhaps because of this that preparation and realisation go together in his films. Where others install the decor, he goes without protection. There is, undoubtedly, significant preparatory work, but we always have the impression that Herzog's film is constructed at the moment that the camera starts shooting. It is what happens, for example, in the documentary *On Death Row* for which he did not want to meet the inmates before filming them, and in his fictional films, where he lets an actor

react to an environment (see *Aguirre* as a borderline case). For Herzog, film is a happening: he shoots with one camera, without doing several takes, without giving his technicians too many details except that they must be ready. From these coordinates, it is possible for reality to be transformed. This often arrives through an excess of reality: the underwater shots of *The Wild Blue Yonder*, the red veins of magma captured in the African night in *Into The Inferno*, or the fog in the primeval forest in *The White Diamond* have something supernatural about them. They represent what Herzog calls the adoration of the world. This attitude stems from another key film, *Fata Morgana*, in which the voice of Lotte Eisner introduces us to the creation of the world while the images seem to lose relevance with any narration, except to prepare our gaze, or rather our spirit, for a viewing experience. Herzog's filmmaking presents a unique attraction to the concept of origin—whether this is the birth of the Internet or painted images, the traces left by the first human beings or a Sicilian man, pioneer in contemporary music. Moving towards the origin of things means once more finding this aptitude for wonderment that is the particularity of prehistoric man. Herzog knows how to enchant like no other, because, despite his mathematic mentality, he is

This longing for the sublime, which spans his work and makes his films simultaneously human and magical, is directly linked to his refusal to yield to so-called cinematographical realism.

the man upon whom the camera's gaze is fixed enters into a dialectical relation with Herzog: although the starting point is a kind of elective affinity that the filmmaker suddenly senses within himself, the film is built on a continuous exchange of information and experiences. In the later documentaries, he likes to include or depict this magical and founding moment represented by an encounter. This is the case with

singularity, the human being that faces him enables philosophical questions to be addressed. Herzog quickly grasped that outsiders were the best placed to deal with the great universal subjects such as freedom, evil, relationship with nature... It is the other that allows him to ask certain questions without falling into rhetoric of speech which is unfamiliar to him.



the first to be enchanted. As he could say: I am in love with the world.

Signs of Life, Herzog's first feature film, contains many ideas that the filmmaker would further develop. There is a man called Stroszek, there is

by the sounds that they express, by their relationship with music or the absence of music. It is, of course, the voice of Caruso in the forest or the chants of the indigenous people that appear without diegetic relationship

through rhythm, through the tone of his own voice. Being able to hear these small modulations like great musical melodies is what makes Herzog a unique filmmaker, one capable of speaking several languages while keeping his own voice.

Like any walker, Herzog knows the primacy of sound and of correlative sound, silence.

the trip, there is the encounter with a distant and foreign culture, there is an ancient time that resurfaces in the present. There is vision and madness. There is an assured manner of getting rid of the narration. All of these themes have a relationship with the role of the soundtrack. First of all, the sound precedes the meaning. Before listening to words, we hear sounds. Sounds that let us find our bearings or, to the contrary, lose our minds, which is another way of moving through a space. Like any walker, Herzog knows the primacy of sound and of correlative sound, silence. From this film onwards, he has been able to translate this knowledge into cinematographical terms, not only with a work that gives depth to images, but by giving sound back its primordial value. Herzog's characters are often defined

in several films, but there is also the music written by Ernst Reijseger or the silence of Kaspar Hauser before the blind pianist. Certain characters express themselves through music, others collide with the sounds of the world—we are thinking of the explosion of the windmills in *Signs of Life*, which is the result of long applause altered to the point that it is no longer recognisable. Sound, or more often silence, is also what allows access to another dimension of the real, more profound or intimate, more cruel or gentle. If Herzog says that his greatest virtue in documentary filmmaking is to know the hearts of men, then it is perhaps precisely thanks to the attention he pays to the dimension of sound. More than what he does, more than from where he comes, more than what he says, man is defined through sound,

CARLO CHATRIAN
Berlinale's Artistic Director as of its 2020 edition

WERNER HERZOG

ENCOUNTERS AT THE END OF THE WORLD

UNITED STATES | 2007 | 99' | ENGLISH



SCREENPLAY

Werner Herzog

PHOTOGRAPHY

Tanja Koop, Henry Kaiser

SOUND

Joe Crabb, Erik Spitzer

EDITING

Joe Bini

MUSIC

Henry Kaiser

PRODUCTION

Creative Differences Productions,
Discovery Channel

Pendant l'été austral, lorsque le soleil ne se couche pas, Werner Herzog se rend au Pôle Sud pour filmer les paysages et les êtres ayant choisi de les peupler. Fasciné par les images d'un plongeur tournées là-bas, il se voit, à son arrivée, déçu de la nature du lieu qu'il découvre: McMurdo, la plus grande base américaine qui soit, semble hésiter entre l'apparence d'une exploitation minière et la banalité d'infrastructures prosaïques mises à disposition des scientifiques. Détournant des motifs classiques du documentaire pour les soumettre à un regard résolument ironique et d'un pessimisme invétéré, Herzog rencontre une excentrique galerie de volcanologues, écologistes, glaciologues, ayant fui la civilisation pour étudier la nature et son extinction présumable et prochaine. À la beauté de l'Antarctique répondent dès lors le savoir et les expériences profondes, surréalistes et parfois absurdes de scientifiques, que le cinéaste semble joyeusement chahuter, sans jamais se défaire de son flegme.

Werner Herzog reist zum Südpol, wo die Sonne im Sommer nie untergeht, um die Landschaften und die dort lebenden Wesen zu filmen. Fasziniert von den Bildern, die ein Taucher dort aufgenommen hat, ist er enttäuscht von der Natur des Ortes, die er bei seiner Ankunft entdeckt: McMurdo, die grösste amerikanische Forschungs- und Logistikstation, scheint zwischen dem Bild des Tagebaus und der prosaischen Banalität der Infrastrukturen der Wissenschaftler zu schwanken. Herzog verfremdet die klassischen Motive des Dokumentarfilms und unterbreitet sie dem kompromisslos ironischen Blick eines unverbesserlichen Pessimisten. Er trifft auf eine exzentrische Galerie von Vulkanologen, Umweltschützern und Gletscherforschern, die vor der Zivilisation geflohen sind, um die Natur kurz vor ihrer Auslöschung zu studieren. So wird die Schönheit der Antarktis dem surrealen und mitunter absurden Wissen von Wissenschaftlern gegenübergestellt, die der Filmemacher vergnügt auf den Arm zu nehmen scheint, ohne je sein Phlegma zu verlieren.

During the austral summer, when the sun never sets, Werner Herzog heads to the South Pole to film the places as well as the people that have chosen to live there. Fascinated by the footage a diver shot there, he is, on arrival, disappointed by the nature of the site he discovers: McMurdo, the largest American base there is, seems to hesitate between the appearance of a mining operation and the banality of prosaic infrastructures made available for scientists. Moving away from the classic motifs of documentary to subject them to a resolutely ironic perspective and inveterate pessimism, Herzog encounters an eccentric gallery of volcanologists, ecologists, glaciologists, who have fled civilisation to study nature and its probable and forthcoming extinction. The beauty of the Antarctic is thereupon met with the profound, surreal and sometimes absurd knowledge and experiments of the scientists, which the filmmaker seems to joyously disrupt, without ever losing his composure.

CONTACT

Werner Herzog Film GmbH
+43 1 512 9444
office@wernerherzog.com
www.wernerherzog.com



WERNER HERZOG

FATA MORGANA

GERMANY | 1970 | 73' | GERMAN

Fruit d'une errance longue de plus de trois ans sur le continent africain, *Fata Morgana* rend compte de la relation complexe qu'entretient Werner Herzog au monde et plus précisément à son origine. Divisé en trois parties, porté par un récit en voix-off, puisé dans la littérature indienne et en partie écrit par le cinéaste, le film est traversé par des sentiments contradictoires à l'égard des impressions perçues lors de ce voyage. Les longs travellings et panoramiques épousent les paysages, tendent à dessiner des mirages donnant à voir une nature à la fois poétique et utopique. Si les scènes, ponctuées du folk de Leonard Cohen, laissant rentrer dans le cadre des déchets de toutes sortes, prennent une tournure mélancolique quant au destin funeste de la Terre, c'est que Herzog recherche « un endroit décent pour l'Homme ». Reste alors cette proposition d'un trip exaltant aux allures écolos luttant farouchement pour la préservation d'une nature vierge envers et contre tout.

Fata Morgana, Ergebnis eines mehr als dreijährigen Umherirrens auf dem afrikanischen Kontinent, spiegelt die komplexe Beziehung wider, die Werner Herzog zur Welt, genauer gesagt zur Herkunft der Welt, unterhält. Der in drei Abschnitte gegliederte, von einer aus der indischen Literatur entlehnten und teilweise vom Filmemacher geschriebenen Erzählung aus dem Off getragene Film ist von den widersprüchlichen Empfindungen durchzogen, die die auf dieser Reise gesammelten Eindrücke auslösten. Lange Travellings und Panoramaaufnahmen lieblosen die Landschaften und neigen dazu, Luftspiegelungen hervorzubringen, die eine poetische so wie utopische Natur vor Augen führen. Dass die Szenen zu den Klängen von Leonard Cohens Folk-Musik Abfälle aller Art in den Einstellungen erscheinen lassen und eine melancholische Wendung im Hinblick auf das unheilvolle Schicksal der Erde nehmen, hat damit zu tun, dass Herzog « einen menschenwürdigen Ort für den Menschen » sucht. Bleibt dieses Angebot eines berausenden Trips mit Öko-Allüren, der entgegen allen Widerständen entschlossen für die Erhaltung einer unberührten Natur eintritt.

The result of long wanderings of more than three years on the African continent, *Fata Morgana* accounts for the complex relationship that Werner Herzog maintains with the world and more precisely with its origins. Divided into three parts, carried by a story in voice-over, drawing on Indian literature and partially written by the filmmaker, the film is traversed by contradictory sentiments towards the impressions perceived during this voyage. The long panoramic tracking shots espouse the landscape, aiming to draw mirages that show a nature that is at once poetic and utopic. If the scenes, punctuated with Leonard Cohen's music, allowing waste of all kinds to enter the frame, take a melancholic turn as to the doomed fate of the Earth, it is because Herzog seeks "a decent place for humans". So there remains this proposal of an exalting trip with an ecological feel, fighting fiercely for the preservation of pristine nature towards and against everything.

SCREENPLAY

Werner Herzog

PHOTOGRAPHY

Jörg Schmidt-Reitwein

SOUND

Hans Von Mallinckrodt

EDITING

Beate Mainka-Jellinghaus

PRODUCTION

Lucki Stipetić (Werner Herzog Filmproduktion)

CONTACT

Potemkine Films
+33 1 40 18 01 85
films@potemkine.fr
www.potemkine.fr

TOM BIDOU

WERNER HERZOG

FITZCARRALDO

PERU, GERMANY | 1982 | 157' | GERMAN, SPANISH, ITALIAN



SCREENPLAY

Werner Herzog

PHOTOGRAPHY

Thomas Mauch

SOUND

Petra Mantoudis

EDITING

Beate Mainka-Jellinghaus

MUSIC

Popol Vuh

PRODUCTION

Lucki Stipetić (Werner Herzog Filmproduktion);
Pro-ject Filmproduktion,
Wildlife Films Peru

Si « tout film est un documentaire sur son propre tournage » selon l'axiome édicté par le critique et cinéaste Jacques Rivette, alors *Fitzcarraldo* pourrait faire figure de cas résolument à part. Fiction, documentaire, essai, le film explose toutes les catégories auxquelles on pourrait l'assigner pour ne laisser place qu'à une succession de visions toutes plus déraisonnables les unes que les autres. C'est que l'aventurier Fitzcarraldo n'ambitionne rien d'autre que de construire un opéra au milieu de la forêt péruvienne pour y inviter le grand Caruso. Afin d'y parvenir, la réalité sera distordue au profit de l'utopie. Le cinéma est ainsi mobilisé comme témoin privilégié d'une tentative de soulèvement de l'être humain face à sa propre condition. Expérience à la fois puissante et bouleversante, on entend, au sommet de la montagne sur laquelle le navire de Fitzcarraldo est suspendu à sa gravité, Werner Herzog et son équipage nous hurler : Rêvez, rêvez, sous peine de devenir fous.

Wenn jeder Film nach den Worten des Filmkritikers Jacques Rivette «eine Dokumentarfilm seiner eigenen Dreharbeiten» ist, dann ist *Fitzcarraldo* möglicherweise ein Sonderfall. Fiktion, Dokumentation, Essay – der Film sprengt alle Kategorien, denen er zugeordnet werden könnte, um nur Platz für eine Reihe von Visionen zu lassen, eine unvernünftiger als die andere. Das ist so, weil der Abenteurer Fitzcarraldo keine andere Ambition hat als die, ein Opernhaus inmitten des peruanischen Dschungels zu errichten, um den grossen Caruso einzuladen. Dazu muss die Realität zugunsten der Utopie einer Verzerrung unterzogen werden. Das Kino wird als privilegierter Zeuge des versuchten Aufbäumens des Menschen gegen sein Menschsein auf den Plan gerufen. Mächtig und bestürzend dringt vom Gipfel des Berges, auf dem Fitzcarraldos der Schwerkraft ausgesetzte Schiff schwankt, der Schrei Werner Herzogs und seine Crew zu uns durch: Träumt! Träumt! Mit der Gefahr verrückt zu werden.

If "every film is a documentary about its own shooting" as per the axiom decreed by the critic and filmmaker Jacques Rivette, then *Fitzcarraldo* could definitely be an exception. Fiction, documentary, essay, the film obliterates all the categories to which it could be assigned, leaving room only for a succession of visions, each as unreasonable as the last. The adventurer Fitzcarraldo aspires to nothing less than to build an opera house in the middle of the Peruvian forest and to invite the great Caruso to sing there. To achieve this, reality will be distorted for the benefit of utopia. Film is thus mobilised as the privileged witness of an attempt by a human being to revolt against his own condition. A powerful and overwhelming experience, while at the summit of the mountain on which Fitzcarraldo's ship is suspended by its gravity, we hear Werner Herzog and his crew shout at us: Dream, dream, at the risk of going mad.

CONTACT

Potemkine Films
+33 1 40 18 01 85
films@potemkine.fr
www.potemkine.fr

TOM BIDOU



WERNER HERZOG

GASHERBRUM - THE DARK GLOW OF THE MOUNTAINS

GASHERBRUM - DER LEUCHTENDE BERG

GERMANY | 1984 | 45' | GERMAN

En quête de ce qui motive les hommes à se dépasser, Werner Herzog accompagne deux alpinistes légendaires pour une double ascension dans l'Himalaya. Cette expédition de Reinhold Messner et Hans Kammerlander a pour objectif l'enchaînement de Gasherbrum I et II, deux sommets de plus de 8000 mètres. Au camp de base, Herzog les interroge pour mieux comprendre leurs motivations. Le danger de la montagne est au cœur de leur discussion et la confrontation à une mort possible clairement envisagée. Puis l'ascension sera filmée par les alpinistes grâce à une petite caméra 8mm, permettant d'être à chaque étape de l'aventure, dans son instantanéité. Ainsi, au plus près de ces deux hommes et de leur défi face à l'immensité et aux forces de la nature, Herzog, toujours présent en narrateur-réalisateur questionne: « Ces sommets et ces montagnes ne sont-ils pas une qualité enfouie au plus profond de nous ? ». Il explique ainsi, peut-être, ce qu'il cherche pour lui-même, en ces lieux, comme dans la plupart de ces films: une détermination à toujours avancer, poussant au plus loin les limites du possible.

Bei dem Versuch zu verstehen, was Menschen motiviert, über sich hinauszuwachsen, begleitet Werner Herzog zwei legendäre Alpinisten zu einer doppelten Besteigung im Himalaya. Diese Expedition von Reinhold Messner und Hans Kammerlander hat zum Ziel, Gasherbrum I und II, zwei über 8'000 m hohe Gipfel, nacheinander zu besteigen. Herzog befragt sie im Basislager, um ihre Beweggründe besser zu verstehen. Die Gefahr des Gebirges steht im Mittelpunkt ihrer Diskussion und die Konfrontation mit einem möglichen Tod wird konkret in Betracht gezogen. Die Alpinisten filmen den Aufstieg mit einer kleinen 8-mm-Kamera und machen es dadurch möglich, die Augenblicklichkeit jeder Etappe dieses Abenteuers miterleben. Herzog, der als erzählender Regisseur den beiden Männern und ihrer Herausforderung angesichts der Unermesslichkeit der Naturgewalten hautnah folgt, stellt die Frage: «Sind diese Gipfel und diese Berge nicht eine tief in uns verborgene Eigenschaft?» Vielleicht erklärt er so, was er, wie in den meisten seiner Filme, für sich selbst an diesem Ort sucht: Eine Entschlossenheit, sich immer weiter zu bewegen, die Grenzen des Möglichen immer weiter zu verschieben.

In his quest to understand what motivates humans to surpass themselves, Werner Herzog accompanies two legendary climbers for a dual ascent in the Himalayas. The aim of Reinhold Messner and Hans Kammerlander's expedition is to climb both Gasherbrum I and II, two peaks measuring more than 8,000 metres. At the base camp, Herzog questions them to better understand their motivations. The danger of the mountain is at the heart of their discussion and the possible confrontation with death clearly considered. Then the climb will be filmed by the two men thanks to a small 8mm camera, enabling the audience to be at each stage of the adventure, in its instantaneousness. Thus, as close as possible to these climbers and their challenge in the face of the immensity and the forces of nature, Herzog, always present as narrator-director, wonders: "Are these peaks and mountains not a quality buried deep within us?" In this way, he explains, perhaps, what he is seeking for himself, in these parts, as in the majority of his films: a determination to always go forward, pushing the boundaries of the possible to their limit.

SCREENPLAY

Werner Herzog

PHOTOGRAPHY

Rainer Klausmann

SOUND

Christine Ebenberger

EDITING

Maximiliane Mainka

MUSIC

Popol Vuh

PRODUCTION

Lucki Stipetić (Werner Herzog Filmproduktion); Süddeutscher Rundfunk

MADELINE ROBERT

CONTACT
Potemkine Films
+33 1 40 18 01 85
films@potemkine.fr
www.potemkine.fr

WERNER HERZOG

GRIZZLY MAN

UNITED STATES | 2005 | 104' | ENGLISH



SCREENPLAY

Werner Herzog

PHOTOGRAPHY

Peter Zeitlinger

SOUND

Ken King

EDITING

Joe Bini

PRODUCTION

Erik Nelson (Creative Differences Production)

Timothy Treadwell a vécu parmi les ours dans un parc naturel d'Alaska. Treize étés durant, jusqu'à sa rencontre fatale avec un grizzly agressif, il a filmé son aventure, se montrant tour à tour infantile, galvanisé, sentimental, enragé, égocentrique, méthodique ou risque-tout. C'est dans ce matériau hors du commun que Werner Herzog puise la matière de son film. Leurs conceptions de la nature s'opposent radicalement: un rapport affectif, anthropomorphique aux animaux pour l'un, pour l'autre la conviction que la violence de la nature procède avant tout d'une colossale indifférence. Le génie de Herzog avec ce film, c'est de le concevoir comme une dispute, un dialogue posthume qui au passage soulève une réflexion fascinante sur la nature humaine. Car si Treadwell était à sa manière un fin connaisseur des ours, Herzog sait comme personne sonder le cœur de ceux qui sont animés par un inextinguible feu intérieur. Embrassant les contradictions de Treadwell dont les soliloques grandioses et ridicules participent de l'humour très particulier du film, Herzog offre à l'ex-toxicomane, acteur raté, le statut de star auquel il avait toujours aspiré.

Timothy Treadwell lebte in einem Naturpark in Alaska unter Bären. Dreizehn Sommer lang filmte er bis zu seiner tödlichen Begegnung mit einem aggressiven Grizzlybären sein Abenteuer. Er zeigte sich mal kindisch, mal elektrisiert, mal sentimental, dann wieder wütend, egozentrisch, methodisch oder halsbrecherisch. Aus diesem aussergewöhnlichen Material schöpft Herzog den Stoff für seinen Film. Ihre Naturauffassungen sind radikal gegensätzlich: Wo der eine affektive, anthropomorphe Beziehung zu Tieren unterhält, ist der andere der Überzeugung, dass die Gewalt der Natur vor allem einer kolossalen Gleichgültigkeit geschuldet ist. Herzogs Genialität besteht bei diesem Film darin, ihn als Streitgespräch, als einen posthumen Dialog zu begreifen, der nebenbei eine faszinierende Reflexion über das Wesen des Menschen aufwirft. Denn wo Treadwell auf seine Weise mit den Bären sehr vertraut war, versteht es Herzog besser als jeder andere, in das Herz von Menschen zu blicken, in denen ein unstillbares Feuer lodert. Indem er keinen seiner Widersprüche ausschliesst, macht Herzog Timothy, dessen grandiosen und lächerlichen Selbstgespräche zu dem sehr speziellen Humor des Films beitragen, den ehemaligen Süchtigen und gescheiterten Schauspieler zu dem Star, der er immer sein wollte.

Timothy Treadwell lived among bears in a natural park in Alaska. Over 13 summers, until his fatal encounter with an aggressive grizzly, he filmed his adventure, in turn appearing as infantile, galvanised, sentimental, furious, egocentric, methodical or daredevil. It is from this extraordinary material that Werner Herzog draws the matter of his film. Their conceptions of nature are radically different: an emotional, anthropomorphic relationship with animals for one; the conviction that the violence of nature is first and foremost based on colossal indifference for the other. Herzog's genius in this film is to conceive it like a dispute, a posthumous dialogue that incidentally raises a fascinating reflection on human nature. For if Treadwell was, in his own way, a fine connoisseur of bears, Herzog knows more than anybody how to explore the heart of those who are driven by an inextinguishable inner fire. Embracing the contradictions of Timothy, whose grandiose and ridiculous soliloquies contribute to the film's very particular humour, Herzog offers the ex-addict and failed actor the star status he had always aspired to.

CONTACT

Lionsgate
+13102553231
ssands@lionsgate.com
www.lionsgate.com

CÉLINE GUÉNOT



WERNER HERZOG

INTO THE INFERNO

UNITED KINGDOM, CANADA, GERMANY | 2016 | 104' | ENGLISH

Werner Herzog retrouve le volcanologue Clive Oppenheimer, rencontré sur le tournage de *Encounters at the End of the World*, pour une quête scientifique et métaphysique au plus près des volcans, depuis l'archipel des Vanuatu et l'Indonésie, jusqu'à l'Islande, en passant par l'Éthiopie et la Corée du Nord. Plus de 30 ans après avoir filmé un volcan pour la première fois (*La Soufrière*, 1977), Herzog se penche avec *Into the Inferno* sur l'hypnotisante beauté des cratères en fusion mais aussi sur ceux qui vivent dans le voisinage des volcans. Au gré de cette exploration à travers la planète et les âges, se tissent d'étranges liens entre phénomènes volcaniques et histoires, mythes et cultes en tout genre. Riche de passionnants méandres qui nous amènent aussi bien à la recherche de fragments d'os des premiers hommes, qu'au cœur de la machine de propagande nord-coréenne, ou dans une cérémonie à la gloire du G.I John Frum, le film trouve son unité dans ces systèmes de pensée nés à l'ombre des volcans, et saisit, entre récit des origines et fin du monde annoncée, ce qui unit les hommes entre eux.

Werner Herzog trifft erneut den Vulkanologen Clive Oppenheimer, den er bei den Dreharbeiten von *Encounters at the End of the World* kennengelernt hat, um sich diesmal vom Vanuatu-Archipel über Indonesien bis nach Island, Äthiopien und Nordkorea auf eine wissenschaftliche und metaphysische Suche mit direktem Vulkankontakt zu begeben. Mehr als dreissig Jahre nach seinen ersten Vulkanaufnahmen (*La Soufrière*, 1977) nimmt sich Herzog mit *Into the Inferno* der hypnotisierenden Schönheit von kochenden Kratern und der Menschen an, die in ihrer Nähe leben. Bei diesem über den Planeten und durch die Zeiten führenden Streifzug werden seltsame Verbindungen zwischen der vulkanischen Aktivität und Geschichten, Mythen und Kulturen aller Art deutlich. Der an faszinierenden Mäandern reiche Film nimmt uns mit auf die Suche nach Knochenfragmenten der ersten Menschen, ins Innere der nordkoreanischen Propagandamaschine, zu einer Zeremonie zur Ehre von G.I. John Frum. Er findet sein Gleichgewicht in diesen im Schatten der Vulkane geborenen Denksystemen und erfasst zwischen Erzählungen vom Ursprung und vom angekündigten Ende der Welt das, was die Menschen miteinander verbindet.

Werner Herzog reunites with volcanologist Clive Oppenheimer—met on the shooting of *Encounters at the End of the World*—for a scientific and metaphysical quest as close as possible to volcanoes, from the Vanuatu archipelago and Indonesia, to Iceland, via Ethiopia and North Korea. Over 30 years after having filmed a volcano for the first time (*La Soufrière*, 1977), *Into the Inferno* witnesses Herzog's look at the hypnotising beauty of the craters in fusion but also at those who live near volcanoes. Throughout this exploration across the planet and the ages, strange links between volcanic phenomena and history, all kinds of myths and cults, are weaved together. Through passionate meanderings that lead us as much in search for early man bone fragments, as they do into the heart of the North Korean propaganda machine, or to a ceremony to the glory of G.I John Frum, the film finds its unity in these thought systems born in the shadow of the volcanoes. Lying somewhere between a tale about the origins and the announced end of the world, it captures what bonds men to each other.

SCREENPLAY

Werner Herzog

PHOTOGRAPHY

Peter Zeitlinger

EDITING

Joe Bini

PRODUCTION

Lucki Stipetić (Werner Herzog Filmproduktion), André Singer (Spring Films Ltd), Matter of Fact Media Inc.

CÉLINE GUÉNOT

CONTACT

Cai Mason
Netflix
cmason@netflix.com

WERNER HERZOG

LA SOUFRIÈRE

GERMANY | 1977 | 31' | GERMAN



SCREENPLAY

Werner Herzog

PHOTOGRAPHY

Jörg Schmidt-Reitwein

EDITING

Beate Mainka-Jellinghaus

PRODUCTION

Lucki Stipetić (Werner Herzog Filmproduktion), Süddeutscher Rundfunk

En 1976, l'annonce de l'éruption prochaine de La Soufrière, le principal volcan de la Guadeloupe, a vidé Basse-Terre de ses habitants. Werner Herzog s'y rend avec son équipe, ses deux opérateurs, alors que le danger est à son comble. La ville qu'il découvre est fantomatique et l'approche du cratère impossible. Mais Herzog est venu chercher à rencontrer un homme qui serait resté là. Il rencontre trois paysans. Âmes errantes à l'aube de l'apocalypse, ils semblent cependant sereins et font preuve d'un fatalisme d'une sagesse inébranlable. Le goût de Herzog pour les situations et les personnages extrêmes est une fois de plus au centre de ce film. Et lorsque la catastrophe n'a finalement pas lieu, il se concentre alors sur la discussion avec ces hommes, paysans noirs délaissés sur le territoire français, continuant sa quête anthropologique de souffrance des hommes dans leur environnement. En 2016, il retournera filmer les volcans en activité, cette fois-ci au plus proche, dans la production Netflix *Into the Inferno*.

1976 führte die Ankündigung des bevorstehenden Ausbruchs des grössten Vulkans von Guadeloupe, La Soufrière, zur Evakuierung der Einwohner von Basse-Terre. Als die Gefahr ihren Höhepunkt erreicht, reist Werner Herzog mit seinem Team, seinen beiden Kameramännern, dorthin. Er entdeckt eine Geisterstadt. Es ist ihm unmöglich, sich dem Krater zu nähern. Aber Herzog kam, um einen Mann zu treffen, der dageblieben sein soll. Er trifft drei Bauern. Die umherirrenden Seelen begegnen der bevorstehenden Apokalypse jedoch mit scheinbarer Gelassenheit, Fatalismus und einer unerschütterlichen Weisheit. Einmal mehr steht Herzogs Sinn für extreme Situationen und Charaktere im Mittelpunkt des Films. Und als die Katastrophe schliesslich nicht eintritt, konzentriert er sich auf das Gespräch mit diesen Männern, im Stich gelassene schwarze Bauern auf französischem Gebiet, um seine anthropologische Suche nach dem Leid der Menschen in ihrer Umwelt fortzuführen. 2016 kehrt er zurück, um Vulkanen beim Ausbruch zu filmen, dieses Mal aus nächster Nähe, in der Netflix-Produktion *Into the Inferno*.

In 1976, the announcement that Guadeloupe's main volcano, La Grande Soufrière, was about to erupt emptied Basse-Terre of its inhabitants. Werner Herzog heads there with his team, his two operators, while the danger is at its climax. He discovers a ghost city and the approach of the crater is impossible. But Herzog has come with the aim to meet a man who is apparently still there. He meets three farmers. Errant souls on the threshold of the apocalypse, they seem serene nonetheless and show a fatalism that demonstrates unwavering wisdom. Herzog's taste for extreme situations and characters is once again at the centre of this film. And when ultimately the catastrophe does not take place, he then focuses on the discussion with these men, black farmers abandoned on the French territory, continuing his anthropological search into the suffering of humans in their environment. In 2016, he returns to film active volcanoes, this time closer up, in the Netflix production *Into the Inferno*.

CONTACT

Potemkine Films
+33 1 40 18 01 85
films@potemkine.fr
www.potemkine.fr

MADÉLINE ROBERT



WERNER HERZOG

LESSONS OF DARKNESS

LEKTIONEN IN FINSTERNIS

GERMANY, UNITED KINGDOM, FRANCE | 1992 | 52' | GERMAN, ARABIC, ENGLISH

« En parlant du pétrole: du jus de cadavres » (René Barjavel). Herzog aurait pu faire sienne cette phrase, tant ses « Leçons de ténèbres » évoquant les ravages de la première guerre du Golfe, constituent un opéra cinématographique d'anticipation qu'il anime en voix-off, mimant un explorateur découvrant une planète inconnue. Ou plutôt ce qu'il en resterait après une apocalypse telle que la mise à feu de centaine de puits de pétrole par les forces irakiennes se retirant du Koweït. Le format large, l'utilisation de lents travellings, la musique (Grieg, Mahler...) entendent frapper le spectateur en montrant l'ampleur des destructions opérées – sur la nature comme sur les hommes – les flammes à perte de vue ou les millions de tonnes de pétrole déversées, quand les médias de masse n'ont diffusé à l'époque que quelques secondes d'images vides promises à un oubli rapide et sans douleur. Contre cette dédramatisation de l'horreur, Herzog compose, en treize chapitres, un chant funèbre filmique dont l'inquiétante beauté n'a d'égal que son pessimisme fondamental à l'égard de l'Humanité et dont la pulsion suicidaire semble avoir atteint un point de non-retour.

«Wo wir gerade beim Erdöl sind: Leichensaft» (René Barjavel). Ein Satz, der auch von Herzog stammen könnte, so sehr sind seine «Lektionen in Finsternis», die die Verwüstungen des Ersten Golfkriegs vor Augen führen, eine gesellschaftswissenschaftliche filmische Oper, durch die er als fiktiver Reisender, der einen unbekannt Planeten entdeckt, im Begleitkommentar führt. Oder vielmehr das beschreibt, was nach einer Apokalypse wie dem Anzünden hunderter Ölquellen durch irakische Streitkräfte bei ihrem Rückzug aus Kuwait davon noch übrig ist. Das breite Bildformat, der Einsatz langsamer Travellings und die Musik (Grieg, Mahler ...) wurden gewählt, um dem Zuschauer das Ausmass der Zerstörung von Mensch und Natur durch Mark und Bein gehen zu lassen – Flammen oder Millionen Tonnen Erdöl, soweit das Auge reicht, und von denen die Massenmedien seinerzeit nur einige Sekunden leerer Bilder zeigten, die das Versprechen in sich trugen, schnell und schmerzlos wieder in Vergessenheit zu geraten. Gegen diese Entdramatisierung des Schreckens komponierte Herzog ein filmisches Trauerlied in dreizehn Strophen, dessen beunruhigende Schönheit nur von seinem grundlegenden Pessimismus gegenüber der Menschheit übertroffen wird, deren selbstmörderisches Gebaren einen Punkt ohne Wiederkehr erreicht zu haben scheint.

“Talking about oil: corpse juice” (René Barjavel). Herzog could have made this sentence his own, in the way his “lessons of darkness” evoking the ravages of the first Gulf war constitute a cinematic sci-fi opera that he presents in voice-over, like an explorer discovering an unknown planet. Or rather what would remain of it after an apocalypse, such as the burning of hundreds of oil wells by the Iraqi forces withdrawing from Kuwait. The wide format, the use of slow travelling shots, the music (Grieg, Mahler...) intend to strike the spectator by showing the scale of the destruction wreaked—on nature and on humans—with flames as far as the eye can see or the millions of tons of petrol spilled—whereas the mass media at the time only showed a few seconds of empty images, geared towards a quick and painless oblivion. Against this playing down of the horror, Herzog composes a filmic dirge, in 13 chapters, whose worrying beauty is equalled only by its fundamental pessimism towards Humanity and whose suicidal urge seems to have reached a point of no return.

SCREENPLAY

Werner Herzog

PHOTOGRAPHY

Paul Berriff

EDITING

Rainer Standke

PRODUCTION

Lucki Stipetić (Werner Herzog Filmproduktion), Paul Berriff, Premiere Hamburg, Canal+

CONTACT

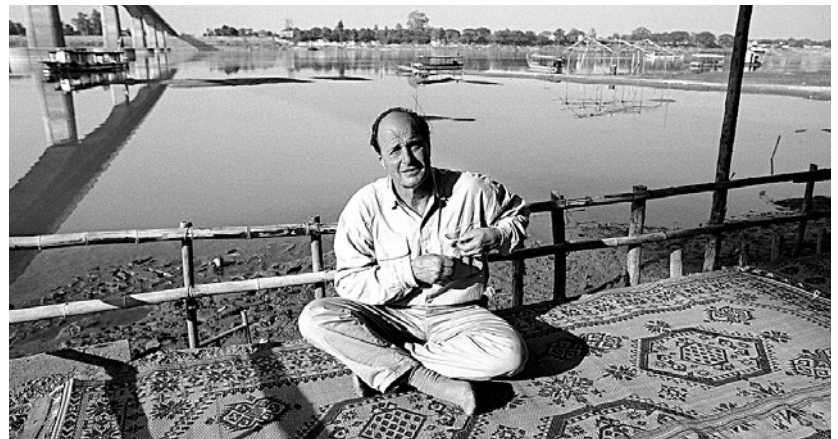
Potemkine Films
+33 1 40 18 01 85
films@potemkine.fr
www.potemkine.fr

EMMANUEL CHICON

WERNER HERZOG

LITTLE DIETER NEEDS TO FLY

GERMANY, FRANCE, UNITED KINGDOM | 1997 | 77' | ENGLISH, GERMAN



SCREENPLAY

Werner Herzog

PHOTOGRAPHY

Peter Zeitlinger

SOUND

Josh Rosen

EDITING

Rainer Standke

PRODUCTION

Lucki Stipetić (Werner Herzog Filmproduktion), Zweites Deutsches Fernsehen, British Broadcasting Corporation, Arte

Pilote germano-américain, Dieter Dengler – ex-combattant de la guerre du Vietnam – vit avec un désir permanent de voler. Aujourd’hui retraité, retiré dans sa maison, il évoque face caméra, les souvenirs d’une vie: son enfance dans l’Allemagne post-seconde guerre mondiale – la faim, le froid, la défaite – son arrivée aux États-Unis, les images du Vietnam où il a lutté pour l’armée d’un pays qui n’était pas le sien. En 1997, Herzog réalise le portrait de ce double rêveur qui, comme lui, a connu la misère dans une Allemagne vaincue et punie par la communauté internationale. Une Allemagne qu’il regarde comme une sorte de reflet de lui-même. Comme souvent chez Herzog, regarder l’autre est une façon de se confronter à ses propres fantômes, de se remettre en question. Est-il possible de reconstituer les souvenirs fragmentaires de toute une génération brisée par la guerre? Est-il même possible de gommer les crimes hérités de ses parents? Faut-il en parler ou plutôt rêver de voler? *Little Dieter Needs to Fly* est un portrait intime qui révèle la complexité politique de toute une génération. Un mirage.

Der deutsch-amerikanische Pilot Dieter Dengler, Veteran des Vietnamkriegs, hat den ständigen Drang zu fliegen. Der nun im Ruhestand in seinem Haus lebende Mann ruft sich vor der Kamera Teile seines Lebens in Erinnerung: seine von Hunger, Kälte und Niederlage geprägte Kindheit im Nachkriegsdeutschland, seine Ankunft in den Vereinigten Staaten, die Bilder von Vietnam, wo er für die Streitkräfte eines Landes kämpfte, das nicht sein eigenes war. 1997 porträtierte Herzog diesen doppelten Träumer, der wie er die Armut im besiegten und von der internationalen Gemeinschaft bestrafte Deutschland erlebt hatte. Ein Deutschland, das er als eine Art Abbild von sich selbst sieht. Wie so oft bei Herzog ist der Blick auf den anderen eine Möglichkeit, sich den eigenen Geistern zu stellen, sich selbst zu hinterfragen. Ist es möglich, die fragmentarischen Erinnerungen einer vom Krieg erschütterten Generation zu rekonstruieren? Ist es überhaupt möglich, die von den Eltern geerbten Verbrechen auszulöschen? Sollen wir darüber reden oder doch lieber vom Fliegen träumen? *Little Dieter Needs to Fly* ist ein intimes Porträt, das die politische Komplexität einer ganzen Generation deutlich macht. Ein Film wie eine Luftspiegelung.

German-American pilot Dieter Dengler – a Vietnam war veteran – lives with a constant desire to fly. Today retired, secluded in his house, facing the camera, he evokes the memories of a life: his childhood in post-Second World War Germany – hunger, cold, defeat – his arrival in the United States, images of Vietnam where he fought for the army of a country that was not his. In 1997, Herzog created a portrait of this double dreamer, who, like him, knew the misery of a Germany defeated and punished by the international community. A Germany that he looks at as a kind of reflection of himself. As it is often the case with Herzog, looking at the other is a way of facing his own ghosts, of calling himself into question. Is it possible to reconstitute the fragmented memories of an entire generation broken by war? Is it even possible to erase the crimes inherited from one’s parents? Should one talk about this or instead dream of flying? *Little Dieter Needs to Fly* is an intimate portrait, which reveals the political complexity of a generation. A mirage.

CONTACT

Potemkine Films
+33 1 40 18 01 85
films@potemkine.fr
www.potemkine.fr



WERNER HERZOG, ANDRÉ SINGER

MEETING GORBACHEV

UNITED STATES, UNITED KINGDOM, AUSTRIA | 2018 | 90' | ENGLISH,
GERMAN, POLISH, RUSSIAN

SWISS PREMIERE

Sur une période de six mois, Werner Herzog s'entretient à plusieurs reprises avec Mikhaïl Gorbatchev, ancien président de l'Union Soviétique désormais âgé de 87 ans. Ils parlent de politique, immanquablement, des six ans durant lesquels l'homme russe a siégé à la tête de l'URSS, de perestroïka et de glasnost, et de la réunification également, puisque c'est un aspect plus étroitement lié à la biographie du cinéaste ayant grandi dans l'Allemagne d'après-guerre. Entrelaçant les conversations avec des images d'archives – dont le choix même est inévitablement emblématique – André Singer et Werner Herzog brosent le portrait de l'un des hommes ayant marqué le XXe siècle, et avec lui, sans doute d'une certaine âme russe. Campé dans le cadre, Herzog assume tant la profonde admiration qu'il a pour l'homme d'État que sa volonté d'atteindre une dimension plus humaine, moins factuelle et historique. Il livre un film singulièrement personnel et laisse transparaître toute la poésie de deux hommes illustres.

Werner Herzog führte sechs Monate lang mehrere Gespräche mit Michail Gorbatschow, dem heute 87-jährigen ehemaligen Präsidenten der Sowjetunion. Sie sprechen zwangsläufig über Politik, über die sechs Jahre, in denen der russische Mann über die UdSSR herrschte, über Perestroïka und Glasnost und auch über die Wiedervereinigung, die eng mit der Biographie des im Nachkriegsdeutschland aufgewachsenen Filmemachers verbunden ist. Mit ineinander verwobenen Gesprächen und Archivbildern – deren Auswahl unausweichlich Symbolkraft hat – zeichnen André Singer und Werner Herzog das Porträt eines der Männer, die das 20. Jahrhundert geprägt haben und zugleich wohl auch das einer gewissen russischen Seele. Fest im Rahmen stehend räumt Herzog sowohl seine tiefe Bewunderung für den Staatsmann ein als auch seinen Bestreben nach einer menschlicheren, weniger sachlichen und historischen Dimension. Ein ungewein persönlicher Film, der die ganze Poesie zweier berühmter Männer erkennen lässt.

Over a six-month period, Werner Herzog meets several times with 87-year-old Mikhail Gorbachev, the former President of the Soviet Union. They talk about politics, inevitably, about the six years during which the Russian headed the USSR, about perestroïka and glasnost, and also about reunification—since this is an aspect more closely connected to the filmmaker's biography who grew up in post-war Germany. Interweaving conversations with archive images—whose very choice is inescapably emblematic—André Singer and Werner Herzog paint a portrait of one of the men who marked the 20th century, and with him, probably a certain Russian soul. Ever in the frame, Herzog addresses as much the deep admiration that he has for the statesman as his intention to reach a more human and less factual and historic dimension. He produces a singularly personal film and shows all the poetry of two illustrious men.

SCREENPLAY

Werner Herzog

PHOTOGRAPHY

Yuri Burak, Richard Blanshard

SOUND

Vasily Amochkin

EDITING

Michael Ellis

MUSIC

Nicholas Singer

PRODUCTION

Lucki Stipetić (Werner Herzog Filmproduktion), Svetlana Palmer (Spring Films)

CONTACT

Werner Herzog Film GmbH
+43 1 512 9444
office@wernerherzog.com
www.wernerherzog.com

EMILIE BUJÈS

WERNER HERZOG

MY BEST FIEND

MEIN LIEBSTER FEIND

GERMANY, UNITED KINGDOM, UNITED STATES | 1999 | 95' | GERMAN, ENGLISH, SPANISH



SCREENPLAY

Werner Herzog

PHOTOGRAPHY

Peter Zeitlinger

SOUND

Eric Spitzer

EDITING

Joe Bini

MUSIC

Popol Vuh

PRODUCTION

Lucki Stipetić (Werner Herzog Filmproduktion), Café Productions, Zephir Film, The British Broadcasting Corporation BBC, BR, Arte, WDR, YLE The Finnish Broadcasting Company, The Independent Film Channel

Retour aux grandes heures du cinéma européen, lorsque les italiens tournaient des westerns à Almería, lorsque des morts-vivants sortaient de leur tombe et des tueurs aux gants noirs poignardaient de jolies femmes sous la douche. Klaus Kinski était le roi des films à petit budget vite ficelés, aujourd'hui considérés cultes. Un acteur accompli, au caractère bouillant, que personne ne prenait au sérieux, excepté Werner Herzog. Ensemble, ils ont fait cinq films devenus des classiques de l'histoire du cinéma. Mais ce qui aurait pu être une relation de travail fructueuse se transforma en cauchemar. Kinski disait d'Herzog qu'il était un homme sans talent, et qu'il ne comprenait pas la beauté, l'ampleur et la grandeur véritable de son génie. Herzog, lui, tentait de protéger son travail des délires d'un homme qu'il commençait à prendre pour un fou. Pourtant, de cette relation orageuse, Herzog a tiré quelques-uns de ses chefs-d'œuvre les plus marquants, arrachés au chaos qui les avait conçus. Tirailé entre amour et haine, le réalisateur se livre dans ce film réalisé après la mort de l'acteur.

In den besten Tagen des europäischen Exploitationfilms, als die Italiener Western in Almería drehten, als blinde Zombies aus Gräbern stiegen und schwarzbehandschuhte Killer sich an hübschen Frauen in der Dusche heranzupirschten, war Klaus Kinski der König der schnell und billig gedrehten Filme, die heute Kultstatus haben. Ein vollendeter Schauspieler mit einem hitzigen Temperament, den ausser Werner Herzog keiner ernst nahm. Gemeinsam drehten sie fünf Filme, die Teil des Kanons der Filmgeschichte wurden. Was eine fruchtbare Arbeitsbeziehung hätte sein können, verwandelte sich jedoch in einen Albtraum. Kinski behauptete, Herzog sei ein talentloser Schreiberling, der keinen Verstand für die Schönheit, den Umfang und die schiere Grösse seines Talents habe. Herzog, andererseits, versuchte seine Arbeit vor Kinski zu schützen, den er für einen tobenden Wahnsinnigen zu halten begann. Dennoch blühte Herzog in dieser turbulenten Beziehung auf, aus der einige seiner kultigsten Meisterstücke entstanden, den Krallen des Chaos entrissen. Hin- und hergerissen zwischen Liebe und Hass erzählt der Regisseur in diesem nach dem Tod des Schauspielers entstandenen Film die ganze Geschichte.

Back in the heyday of European exploitation cinema, when Italians made Westerns in Almería, when blind zombies rode out of tombs and black-gloved killers stalked beautiful women in their shower, Klaus Kinski was the king of the quickly and cheaply made films that have since become cult. An accomplished actor with a hot temper, no one used to take him seriously, except Werner Herzog. Together they made five films that became part of film history's canon. But what could have been a fruitful work relationship morphed into a nightmare. Kinski claimed Herzog was a talentless hack and did not understand the beauty, the scope and the sheer greatness of his talent while Herzog was trying to protect his work from Kinski, whom he started to believe was a raving lunatic. And yet, Herzog thrived on this tumultuous relationship, out of which some of his most iconic masterpieces were shaped, ripped away from the claws of chaos. Torn between love and hate, the director tells it all in this film made after the actor's death.

CONTACT

Potemkine Films
+33 1 40 18 01 85
films@potemkine.fr
www.potemkine.fr



WERNER HERZOG

THE GREAT ECSTASY OF WOODCARVER STEINER

DIE GROSSE EKSTASE DES BILDSCHNITZERS STEINER

GERMANY | 1974 | 44' | GERMAN, SLOVENIAN, ENGLISH

Dans sa quête de l'extase, Werner Herzog trouve en Walter Steiner, un célèbre sauteur à ski des années 1970, un parfait alter ego. Partageant une vision commune du sport et de l'idée d'exploit, ils témoignent chacun à leur façon de la condition humaine dans un état permanent de dépassement. Steiner ne vise pas tant à décrocher des médailles qu'à poursuivre ses « rêves d'aviation ». Herzog, par son procédé cinématographique, étire la temporalité du vol, rendant le ralenti témoin de la beauté du geste, sans délaissé pour autant le motif de la chute, essentielle dans cette ambition jamais rassasiée. Le film prend pour cadre les championnats du monde de 1972 en Slovaquie, pendant lesquels le cinéaste campe un journaliste sarcastique et ironique, prouvant par cette posture que l'enjeu est ailleurs. C'est que la pratique de Steiner est intelligemment ramenée à sa dimension artistique, mise ainsi au même plan que ses sculptures de figurines de bois, tout aussi aériennes. Film matriciel de son œuvre, Herzog documente déjà la possibilité d'un arrachement à la gravité terrestre.

Auf seiner Suche nach Ekstase findet Werner Herzog in Walter Steiner, dem berühmten Skispringer der 1970er-Jahre, sein perfektes Alter Ego. Sie haben dieselbe Vorstellung vom Sport und von der Leistung. Beide zeugen, jeder auf seine Art, vom menschlichen Dasein in einem permanenten Zustand der Selbstüberwindung. Steiner verfolgt nicht so sehr das Ziel, Medaillen zu gewinnen, sondern vielmehr seinen «Traum vom Fliegen». Herzog dehnt durch seinen filmischen Prozess die Zeitlichkeit des Fluges aus und macht die Zeitlupe zur Zeugin der Gestenschönheit, ohne das Motiv Absturz zu vernachlässigen, der für dieses nie erfüllte Ziel wesentlich ist. Der Film spielt bei den Weltmeisterschaften 1972 in der Slowakei, bei denen der Filmemacher einen sarkastischen und ironischen Journalisten darstellt und durch diese Haltung beweist, dass es um etwas anderes geht. Und zwar darum, Steiners Leistung intelligent auf ihre künstlerische Dimension zurückzuführen, die so auf die gleiche Ebene wie seine ebenso luftigen geschnitzten Holzfiguren gestellt wird. In diesem Matrixfilm seines Schaffens dokumentiert Herzog bereits die Möglichkeit, sich von der Erdanziehungskraft loszureissen.

In his quest for ecstasy, Werner Herzog finds a perfect alter ego in Walter Steiner, a famous ski-jumper from the 1970s. With their shared vision of the sport and the idea of exploits, they both express in their own way the human condition in a permanent state of surpassing one's limits. Steiner does not so much aim to win medals as to pursue his "dreams of flying". Herzog, through his cinematographic process, extends the temporality of the flight, in which slow motion bears witness to the beauty of the gesture, yet without abandoning the image of the fall, which is essential in this never satisfied ambition. The film is set during the 1972 World Championships in Slovakia, where the filmmaker plays a sarcastic and ironic journalist, proving through this stance that the actual challenge lies elsewhere. Steiner's discipline is cleverly brought to its artistic dimension, thus put on the same level as his sculptures of wood figurines, which are just as aerial. In a film that functions like a breaking point in his filmography, Herzog is already documenting the possibility of escaping from the earth's gravity.

SCREENPLAY

Werner Herzog

PHOTOGRAPHY

Jörg Schmidt-Reitwein

SOUND

Benedikt Kuby

EDITING

Beate Mainka-Jellinghaus

MUSIC

Popol Vuh

PRODUCTION

Lucki Stipetić (Werner Herzog Filmproduktion), Süddeutscher Rundfunk

CONTACT

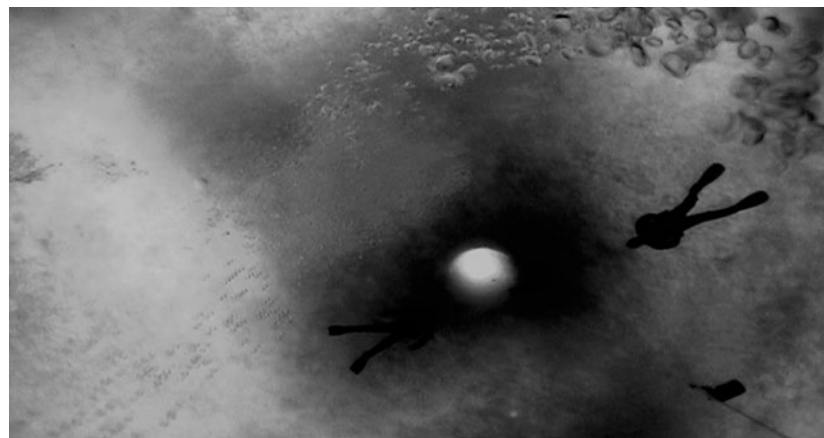
Potemkine Films
+33 1 40 18 01 85
films@potemkine.fr
www.potemkine.fr

TOM BIDOU

WERNER HERZOG

THE WILD BLUE YONDER

GERMANY, FRANCE, UNITED KINGDOM | 2005 | 80' | ENGLISH



SCREENPLAY

Werner Herzog

PHOTOGRAPHY

Tanja Koop, Henry Kaiser

SOUND

Joe Crabb, Erik Spitzer

EDITING

Joe Bini

MUSIC

Ernst Reijseger

PRODUCTION

Lucki Stipetić (Werner Herzog Filmproduktion), West Park Pictures, Tetra Media

En orbite autour de la Terre, des astronautes ne peuvent plus rentrer chez eux car la planète est devenue inhabitable. Que s'est-il passé durant leur voyage ? Les raisons de la catastrophe sont encore à déterminer. Une guerre mondiale dévastatrice ? Un virus inconnu dont on ne connaît l'antidote ? Des radiations mortelles ayant percé la couche d'ozone ? La communauté scientifique peine à comprendre et reste incapable de fournir une explication viable, tandis que les astronautes doivent trouver un moyen de survivre et de mener à bien leur mission. Herzog s'attaque avec brio au film de science-fiction : *The Wild Blue Yonder* est l'une des œuvres les plus exigeantes et novatrices du réalisateur ; une rêverie philosophique profondément perturbante et pourtant irrésistiblement fascinante sur l'avenir de l'humanité. Visuellement éblouissant, le film, qui brouille les frontières entre fiction et documentaire, narration et essai scientifique, comprend également la présence énigmatique de Brad Dourif, l'un des acteurs fétiches de Herzog. Une bouteille jetée à la mer à l'intention des générations futures d'êtres humains, si ces derniers existent encore.

Eine Gruppe von Astronauten umkreist die Erde ohne die Möglichkeit heimzukommen: Der Planet ist unbewohnbar geworden. Was geschah während ihrer Abwesenheit? Die Ursachen dieser Katastrophe sind noch nicht geklärt. Ein verheerender globaler Krieg? Ein unbekanntes Virus, für dessen es kein Gegenmittel gibt? Eine tödliche Strahlung, die die Ozonschicht durchdrungen hat? Die Wissenschaftler verstehen nicht was geschehen ist und finden keine brauchbare Erklärung für das Phänomen. In der Zwischenzeit müssen die Astronauten einen Weg finden, um zu überleben und ihre Mission zu erfüllen. Wenn Werner Herzog sich mit dem Science-Fiction Genre konfrontiert sind alle Formen willkommen. *The Wild Blue Yonder*, eine zutiefst verstörende und doch unwiderstehlich faszinierende philosophische Grübele über die Zukunft der Menschheit, ist eine der anspruchsvollsten und innovativsten Arbeiten des Regisseurs. Der bildgewaltige Film verwischt die Grenzen zwischen Fiktion und Dokumentarfilm, erzählte Geschichte und wissenschaftlicher Essay, mit der enigmatischen Präsenz von Brad Dourif, einem der beliebtesten Charakterdarsteller Herzogs. Eine Flaschenpost an zukünftige Generationen, sofern es in der Zukunft noch Menschen geben wird.

A group of astronauts orbits around the Earth without the possibility of getting home because the planet has become inhabitable. What happened while they were away? The causes of this catastrophe have yet to be ascertained. A devastating global war? An unknown virus for which there is no antidote? Deadly radiations that pierced through the ozone layer? The scientific community stands without a viable explanation and struggles to understand the phenomenon while the astronauts need to find a way to survive and complete their mission. When Werner Herzog tackles a genre like science-fiction, everything goes. A deeply disturbing and yet irresistibly fascinating philosophical musing about the future of mankind, *The Wild Blue Yonder* is one of the director's most challenging and innovative works. Visually stunning, blurring the boundaries between fiction and documentary, storytelling and scientific essay, the film features also the enigmatic presence of Brad Dourif, one of Herzog's favorite character impersonators. A film that is a message in a bottle addressed to future generations of humans provided humans will still be around in the future...

CONTACT

Werner Herzog Film GmbH
+43 1 512 9444
office@wernerherzog.com
www.wernerherzog.com

GIONA A. NAZZARO



WERNER HERZOG

WINGS OF HOPE

SCHWINGEN DER HOFFNUNG AKA JULIANES STURZ IN DEN DSCHUNGEL

GERMANY, UNITED KINGDOM | 1999 | 65' | ENGLISH, GERMAN, SPANISH

29 ans après le crash d'un avion dans la jungle péruvienne, Werner Herzog retourne sur les lieux de l'accident accompagné de la seule survivante, Juliane Koepke, dix-sept ans à l'époque du drame. Déterminé à lui faire retranscrire cet épisode traumatisant, le cinéaste signe un film loin de tout sensationnalisme, où l'héroïsme ne cesse d'être mis à distance par les protagonistes. Mise au premier plan dans sa puissance onirique, la jungle semble diriger le récit. Dès lors, la découverte d'un débris de l'avion ou d'une espèce animale procurent une réjouissance certaine. Reposant sur la voix-off du réalisateur, le film est également une vibrante déclaration quant aux potentialités du cinéma. Sa voix exaltante nous exhorte à saisir ce témoignage dans ce qu'il contient de plus intime. Enregistrer toute trace s'apparente alors à une condition sine qua non que chaque expérience fût vécue. Ce pouvoir conféré au cinéma atteint son paroxysme lorsque la caméra rencontre le regard d'une jeune femme indigène. Scruté, son visage fermé esquisse un sourire gêné qui se transformera en rire libérateur.

29 Jahre nach einem Flugzeugabsturz im peruanischen Dschungel kehrte Werner Herzog in Begleitung der zum Zeitpunkt der Tragödie 17 Jahre alten Juliane Koepke, der einzigen Überlebenden, an den Unfallort zurück. Entschlossen, sie dieses traumatische Erlebnis erzählen zu lassen, lässt der Filmemacher einen jegliche Sensationsgier entbehrenden Film entstehen, in dem die Protagonisten von Heroismus unentwegt Abstand nehmen. Der Dschungel mit seiner wie in einem Traum entstammenden Kraft scheint den Takt der Erzählung vorzugeben und bewirkt, dass die Entdeckung eines Flugzeugteils oder einer Tierart zu einer Quelle grosser Freude wird. Der Film, der sich auf den Begleitkommentar des Regisseurs stützt, ist nicht zuletzt ein glühendes Manifest der Möglichkeiten des Kinos. Seine begeisternde Stimme drängt uns, dieses Zeugnis in seinen intimsten Aspekten zu erfassen. Dies lässt die Aufzeichnung jedweder Spur zu einer Grundvoraussetzung dafür werden, dass jede Erfahrung gelebt wird. Diese dem Kino übertragene Kraft erreicht ihren Höhepunkt, wenn der Blick einer jungen indigenen Frau auf die Kamera trifft. Ihr verschlossenes Gesicht deutet ein verlegenes Lächeln an, das zu einem befreienden Lachen wird.

29 years after a plane crash in the Peruvian jungle, Werner Herzog returns to the site of the accident accompanied by the sole survivor, Juliane Koepke, who was 17 at the time. Determined to have her transcribe this traumatic episode, the filmmaker produces a film far removed from any sensationalism, in which heroism is constantly pushed back by the protagonists. Brought to the forefront in its dreamlike power, the jungle seems to direct the account. Henceforth, the discovery of debris from the plane or of an animal species procures a certain celebration. Hinging on the director's voice-over, *Wings of Hope* is also a vibrant declaration as to the possibilities of filmmaking. His inspiring voice exhorts us to seize the most intimate parts of this story. Recording every trace is then aligned to a sine qua non condition that each experience must be lived. This power conferred upon filmmaking reaches its paroxysm when the camera meets the gaze of a young indigenous woman. Scrutinised, her closed face sketches an embarrassed smile that will morph into liberating laughter.

SCREENPLAY

Werner Herzog

PHOTOGRAPHY

Peter Zeitlinger

SOUND

Josh Rosen

EDITING

Joe Bini

PRODUCTION

Lucki Stipetić (Werner Herzog Filmproduktion), Peter Firstbrook (BBC Bristol), ZDF Enterprises

TOM BIDOU

CONTACT
Potemkine Films
+33 1 40 18 01 85
films@potemkine.fr
www.potemkine.fr

ATELIER

MASSIMO D'ANOLFI & MARTINA PARENTI



MASSIMO D'ANOLFI & MARTINA PARENTI

UNE BIOGRAPHIE | EINE BIOGRAPHIE | A BIOGRAPHY

FILMOGRAPHY

2018 Blu (sf)
2016 Spira Mirabilis
2015 The Never Ending Factory
of the Duomo
2013 Dark Matter
2011 The Castle
2009 Grandi speranze
2007 I promessi sposi

Martina Parenti et Massimo D'Anolfi sont davantage qu'un duo de cinéastes d'avant-garde proposant une vision du monde limpide. Ils ont redéfini de manière univoque la notion même de documentaire en menant la nouvelle vague du cinéma italien des années 2000. Parenti et D'Anolfi, couple dans la vie civile également, peuvent se targuer d'une œuvre marquante. Leurs films ont été présentés dans le monde entier dans des festivals tels que Venise et Locarno. Leur approche narrative et leur rapport au montage ont été soulignés dans des films aussi divers que *The Castle* et *Dark Matter*. Profondément poétique mais aussi rigoureusement politique dans leur philosophie de travail, Parenti et D'Anolfi ont créé des films salués par la critique internationale. Refusant le prêt-à-penser des réponses toutes faites, leur travail interroge notre relation à l'espace et à la société. Avec constance et persévérance, Parenti et D'Anolfi ont réalisé six longs métrages et un court en dix ans, chaque nouveau travail poussant ainsi leurs ambitions vers des territoires inexplorés. Visions du Réel présente la première rétrospective du travail de Martina Parenti et Massimo D'Anolfi. Une opportunité unique de découvrir la beauté et les mystères de films qui ont contribué à repenser la définition même de cinéma du réel.

Martina Parenti und Massimo D'Anolfi sind mehr als einfach Avantgarde-Filmer mit einer klaren Sicht auf die Welt. Als führende Figuren der neuen Welle des italienischen Kinos in den 2000er Jahren haben sie das Dokumentarische auf einzigartige Weise neu definiert. Parenti und D'Anolfi, die auch privat ein Paar sind, haben bereits heute ein bedeutendes Werk geschaffen. Ihre Filme wurden weltweit bei Festivals gezeigt, etwa in Mostra Venedig und Locarno Festival. Ihr narrativer Ansatz und ihre Herangehensweise an den Schnitt kamen in so unterschiedlichen Filmen wie *The Castle* und *Dark Matter* zum Ausdruck. Parenti und D'Anolfi, die bei ihrer Arbeit einer zutiefst poetischen, gleichzeitig aber auch streng politischen Philosophie folgen, haben von der internationalen Kritik gefeierte Filme hervorgebracht, die mit dem Verzicht auf vorgefertigte Antworten unser Verhältnis zu Raum und Gesellschaft hinterfragen. Parenti und D'Anolfi drehten binnen eines Jahrzehnts sechs Langfilme und einen Kurzfilm und drangen mit jeder neuen Arbeit in bis dahin unergründete Gebiete vor. Visions du Réel bietet mit der ersten Retrospektive des Werks von Martina Parenti und Massimo D'Anolfi die einzigartige Gelegenheit, Filme, die dazu beigetragen haben, den Dokumentarfilm neu zu beleuchten, in ihrer ganzen geheimnisvollen Schönheit zu entdecken.

Martina Parenti and Massimo D'Anolfi are more than a cutting-edge team of filmmakers with a crystal-clear vision of the world. They single-handedly reshaped the notion itself of documentary while spearheading the new wave of Italian cinema of the 2000s. Parenti and D'Anolfi, also a couple in 'real life,' boast an impressive body of work. Their films have been presented all over the world in festivals such as Venice and Locarno. Their approach to storytelling and editing has been highlighted in films as diverse as *The Castle* and *Dark Matter*. Deeply poetical but also rigorously political in their work philosophy, Parenti and D'Anolfi created films that have been praised critically worldwide. Their work questions our relationship to space and society, refusing though to hand out easy answers. Having established a regular workflow, Parenti and D'Anolfi directed six feature-length documentaries in ten years and a short film, with each new work pushing their ambitions towards uncharted territories. Visions du Réel presents the first ever complete retrospective of Martina Parenti and Massimo D'Anolfi's work. A truly unique opportunity to discover the beauty and mysteries of films that have redefined the very notion of cinema of the real.

GIONA A. NAZZARO

POUR UN DOCUMENTAIRE DE POÉSIE

Le réel est une construction. Le regard qui explore les surfaces et les rapports entre les objets ne trouve souvent rien d'autre qu'une projection qui tente d'imaginer les relations entre des choses distantes les unes des autres. En ce sens, le documentaire utilise ce qu'enregistre la caméra comme une possibilité de penser des relations encore invisibles, mais qui peuvent être devinées au-delà du voile de la surface. C'est pourquoi le cinéma devrait agir comme une sonde permettant à certaines choses de se révéler, d'être mises en lumière. De s'offrir au regard.

Le cinéma de Martina Parenti et Massimo D'Anolfi résulte d'une manière d'opérer précise, quasi-artisanale, destinée à obtenir la meilleure approximation possible entre la caméra et le regard. C'est pourquoi les marges de différence qui existent entre ces choses se transforment en un bruit de fond d'une friction qui est aussi le signe de la porosité du réel. Dans le contexte de la nouvelle vague du cinéma italien des années 2000, le cinéma de D'Anolfi et Parenti est un univers à part, tant au niveau des stratégies de travail que de sa poétique.

En premier lieu, le positionnement de la caméra – un des éléments fondateurs de leur travail. Bien sûr, ce positionnement coïncide avec celui du

regard, mais dans le même temps, il renvoie à une forte volonté de réinterpréter le territoire et ses éléments, de réécrire sa cartographie. Le choix d'un angle ou d'un point de vue résulte à l'évidence d'un positionnement face au monde, ce qui induit d'établir une relation avec celui-ci. Dans cette relation, faire des films équivaut à établir un code de travail propre au réalisateur.

Le cinéma de Parenti et D'Anolfi est animé par le désir de trouver des relations entre les choses. Ils sont conscients que cette « *spira mirabilis* », merveilleuse spirale existe et doit être mise en lumière, rendue visible. C'est pourquoi les deux réalisateurs sont davantage des observateurs de l'invisible, plutôt que des explorateurs du réel.

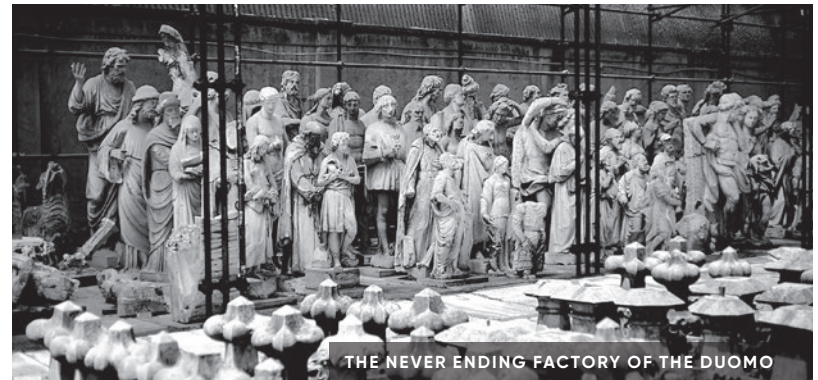
En fait, le monde est perçu comme opaque. Seul le fait de le filmer permet de révéler son être-là, ou *Dasein*, c'est-à-dire sa façon même d'être présent dans les choses qui peuplent notre existence. C'est pourquoi la question de la distance et du positionnement est à ce point décisive dans la manière de filmer de Parenti et D'Anolfi. Comprendre comment regarder est plus important que savoir quoi regarder, ce qui implique toujours l'idée d'objet – un principe inhérent à la réalité. Le « comment » pose plutôt la question de la relation avec l'outil.

Cette relation détermine le travail du regard, car elle est le principal instrument qu'utilisent les yeux pour voir.

Par rapport aux autres réalisateurs du documentaire italien, Parenti et D'Anolfi sont des explorateurs de la frontière lumineuse entre un objet et ses relations avec les autres objets du monde. En effet, pour le duo, le réel semble exister seulement via un inlassable mouvement d'échange entre les choses et non comme un fait absolu. Le film est alors la tentative de capturer la danse de cet échange infini.

The Castle, un film sur l'aéroport Malpensa, ses mécanismes de sécurité et ses espaces vides, illustre parfaitement cela. L'espace de l'aéroport n'existe pas en tant que tel, mais à travers un ensemble de lignes. La caméra, en apparence impassible, observe comment, au sein d'un espace délimité par des lignes précises, les « choses » se passent. Elles ne sont pas immédiatement visibles; il faut recourir à des instruments pour les voir. Le film n'existe que si l'on décide de voir. Le réel est en fait une « *dark matter* » (« matière sombre ») que le regard cinématographique tente de mettre en lumière. C'est cette lumière qui crée les relations entre les objets, entrelaçant les possibilités ou en créant d'autres, totalement nouvelles.

Ce n'est donc pas un hasard si leur



THE NEVER ENDING FACTORY OF THE DUOMO

film dédié aux expérimentations de guerre à Salto di Quirra – sans aucun doute leur travail le plus ouvertement politique – connecte méticuleusement les fils discontinus du réel par le biais de plans de caméra soigneusement étudiés. L'île est regardée aujourd'hui, mais également re-regardée à travers les vidéos d'archive de l'armée, dans une quête sans relâche de la significa-

poésie, nous pouvons nous risquer à qualifier le cinéma de Parenti et D'Anolfi de *documentaire de poésie*. Bien que travaillant avec des matières du réel, ils transfigurent la matière sombre et la transforment en une matière lumineuse, créant ainsi une « spirale logarithmique » qui expose et défend à la fois le mystère de son architecture. Parenti et D'Anolfi

Les deux réalisateurs filment les choses et leur place apparente dans le monde comme si elles étaient capturées un instant avant leur disparition ou dissolution.

tion des choses et des relations entre les choses qui échappent à nos yeux. À sa manière, *Dark Matter* résulte aussi de cette approche.

En définitive, bien que leur démarche originelle soit apparentée à celle de Frederick Wiseman et à sa méthode d'observation, Parenti et D'Anolfi pratiquent un cinéma de poésie. En se référant à la fameuse distinction opérée par Pier Paolo Pasolini entre le cinéma de prose et le cinéma de

semblent travailler à la construction de mystères qui révèlent les intrigues des mystères du réel. Dans cette danse entre le film et la caméra qui rend visible l'invisible derrière l'évidence du réel, l'alternance entre l'outil de reproduction et le regard prend place. Ainsi, l'image, de manière ironique, devient un objectif, une donnée tangible et expérimentable d'une donnée réelle, matière concrète qui travaille obsessionnellement sur l'invisible.

Contrairement au travail d'autres réalisateurs de documentaires italiens qui ont interrogé l'idée même du réel, Parenti et D'Anolfi, tout en restant ancrés à la matière, semblent s'intéresser à ces instants où elle se dissout et révèle des couches plus profondes du moment. C'est donc sans surprise que l'on peut constater que le mouvement de leur cinéma n'est pas horizontal, mais toujours ascendant. Il part du sol et s'élève vers le ciel, comme l'illustrent les mouvements de la caméra dans *The Never Ending Factory of the Duomo*.

Enfin et surtout, Parenti et D'Anolfi sont des réalisateurs non-dogmatiques. Avec eux, la précision du geste est un point de départ qui ouvre d'innombrables révélations du monde et de ses possibilités. Le cinéma – ce dont nous parlons ici – est un autre réel, et non l'enregistrement fidèle du monde à l'intérieur du périmètre défini par le cadrage.

Inévitablement, pour ces deux cinéastes, le cinéma est totalement différent du monde et non une tentative de substitut, ni une proposition plus ou moins objective ou « réaliste » de celui-ci. C'est une différence où les traces des images vues par l'outil de reproduction continuent d'exister, une différence qui contient de nombreuses autres possibilités de... différences.

C'est pourquoi Parenti et D'Anolfi ne

sont pas mus par l'aspiration du documentaire classique d'offrir au public une expérience aussi proche que possible du monde visible. Ils s'intéressent à une image qui trouve dans la précision de la réalisation documentaire le pouvoir de dévier, autrement dit de proposer la possibilité que quelque chose d'autre se profile devant nous. L'image devient alors l'intuition de possibilités à venir. Par conséquent, le réel est l'écran-image d'une image au-delà, à travers laquelle nous pouvons deviner ses architectures enchantées, ou plutôt la fabrique infinie du monde. Ironiquement, les deux réalisateurs accomplissent un miracle en insinuant cette suspicion sans céder aux tentations métaphysiques – au contraire, ils s'accrochent à la matière et aux faits que l'on peut expérimenter de manière empirique.

Derrière l'apparence d'un cinéma enclin au réalisme documentaire, le travail de Parenti et D'Anolfi est en fait le moteur extatique, au sens strictement étymologique, d'un outil qui tente constamment d'atteindre ce qui le dépasse par le choix des champs et des plans.

La progression formelle du travail du couple s'oriente vers une révélation: exposer l'enchantement que l'on peut trouver dans les formes, c'est-à-dire mettre au jour les structures du réel non pas dans la tradition du cinéma



SPIRA MIRABILIS

documentaire et militant, porteur d'une critique des superstructures idéologiques, mais les charpentes qui supportent les images du réel dont le cinéma est une émanation, tout en étant une parcelle d'un *autre réel*.

Pour les deux réalisateurs, le plan est le syntagme évident sur lequel tout le film repose, c'est pourquoi il n'existe qu'un seul *plan juste* et non une infinité de possibilités de plans. Paradoxalement, la précision de leur travail ne se dirige cependant pas vers le durcissement de ses structures, mais vers une ouverture absolue.

Spira Mirabilis, leur film le plus élaboré et le plus ouvert, est symptomatique de cette approche. La raison d'être du cinéma est de capturer le dialogue entre les choses qui peuplent le monde et de reconstruire un réseau, là où une relation semble justement extrêmement lointaine. Plus le regard est précis, plus le plan est soigné, plus il est possible de rêver et d'*imaginer* une image, à la fois dissimulée mais capable de suggérer ce qui se cache au-delà des choses, et plus grande sera la justesse de l'œuvre cinématographique.

Le résultat de ce travail extraordinaire de questionnement de l'image est un cinéma qui pourrait paradoxalement être qualifié d'« anti-documentaire ». La précision du regard de Parenti et

D'Anolfi, sa capacité à souligner les frontières et les contours des choses, expose finalement l'apparence et la force centrifuge du prétendu réel lui permettant de s'exprimer et d'être exprimé. Les deux réalisateurs filment les choses et leur place apparente dans le monde comme si elles étaient capturées un instant avant leur disparition ou dissolution. Avant qu'elles deviennent quelque chose d'autre, et avant qu'il soit nécessaire d'inventer de nouvelles stratégies pour les voir. Le monde selon Parenti et D'Anolfi ressemble à un labyrinthe d'architectures sur lequel (ou derrière lequel) le réel, ses objets, ses équilibres, reposent ou se cachent, comme dans une danse des apparences. Dans ce jeu entre l'apparence des choses et la précision de la gestuelle cinématographique des deux réalisateurs, la possibilité d'un regard prend forme, à l'affût des architectures du réel, et s'égarant dans la précision d'un cadre qui demande à être envahi pour mieux voir.

Martina Parenti et Massimo D'Anolfi pratiquent une reformulation radicale d'un cinéma documentaire de poésie, même quand leur discours semble devenir plus ouvert politiquement, comme c'est le cas dans *Grandi speranze* ou *Dark Matter*.

La « réalité », l'obsession fétichiste de l'information numérique et non

numérique, n'est jamais un enjeu. La matière est constituée par notre relation avec les formes possibles du réel, dans un jeu de déviations qui n'a pas peur de réinventer totalement le dialogue avec le monde et ses formes.

Après tout, cette relation poétique avec le monde est l'une des rares options possibles pour un cinéma documentaire ou non, qui aspire à être aussi un cinéma politique.

FÜR EINEN DOKUMENTARFILM DER POESIE

Das Reale ist eine Konstruktion. Der Blick auf die Oberflächen und die Beziehungen zwischen den Objekten findet oft nichts anderes als eine Projektion, die versucht, sich Beziehungen zwischen voneinander entfernten Dingen vorzustellen. In diesem Sinne nutzt der Dokumentarfilm das, was die Kamera aufzeichnet, als eine Möglichkeit, noch nicht sichtbare Zusammenhänge zu erdenken, er kann sie unter dem Schleier der Oberfläche bereits spüren. Deshalb sollte das Kino wie eine Sonde funktionieren, die es ermöglicht, dass Dinge an die Oberfläche, ans Licht kommen. Um sich einem Blick darzubieten.

Das Kino von Martina Parenti und Massimo D'Anolfi ist das Ergebnis einer fast handwerklichen, präzisen Geste, deren Ziel es ist, die bestmögliche Annäherung zwischen der Kamera und dem Blick zu erreichen. Die Unterschiede, die zwischen Dingen bestehen, ergeben das aus einer Reibung entstehende Hintergrundgeräusch, das auch die Porosität des Realen anzeigt.

Im Kontext der neuen Welle des italienischen Dokumentarfilms sind Parenti und D'Anolfi eine Welt für sich, sowohl was die Arbeitsstrategie als auch die Poetik betrifft.

Das Element, das bei ihrem Filmemachen in erster Linie zählt und die Grundlage ihrer Arbeit bildet, ist die Position der Kamera. Natürlich stimmt sie mit der

des Auges überein, macht aber gleichzeitig den starken Wunsch nach einer Neubetrachtung des Territoriums und seiner Elemente deutlich. Der Wunsch, seine Karten neu zu zeichnen. Die Wahl eines Winkels, eines Standortes ist auch eine offensichtliche Positionierung in Bezug auf die Welt. Sie bedeutet, eine Beziehung zu ihr aufzubauen. In dieser Beziehung bedeutet Filmemachen, einen eigenen Kodex der Vorgehensweise zu errichten.

Das Kino von Parenti und D'Anolfi ist von dem Wunsch beseelt, eine Beziehung zwischen den Dingen zu finden. Sie sind sich bewusst, dass diese «spira mirabilis», die wunderbare Spirale, existiert und ans Licht gebracht, gesehen werden soll. So sind die beiden Filmemacher weniger Erkunder des Realen als Beobachter des Unsichtbaren.

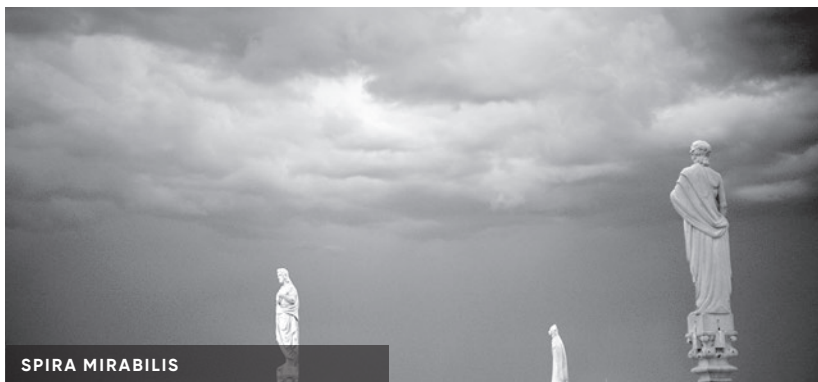
Tatsächlich wird die Welt als opak wahrgenommen. Erst durch das Filmen offenbart sie gelegentlich ihr *Dasein*, d.h. ihre Präsenz *auch* in den Dingen unserer Existenz. Und genau deshalb sind die Entfernungs- und Positionsfragen im Filmemachen von Parenti und D'Anolfi so entscheidend. Zu verstehen, wie man zuschaut, ist noch wichtiger als zu verstehen was man anschaut, was immer einen Objektgedanken, ein Realitätsprinzip impliziert. Das «Wie» stellt stattdessen die Frage der Beziehung zum Gerät. Diese Beziehung liegt der Arbeit des Blicks zugrunde, denn diese

Beziehung ist das wichtigste Instrument des Auges, um sehen zu können.

Im Vergleich zum Rest des italienischen Dokumentarfilms sind Parenti und D'Anolfi die Entdecker dieses schimmernden Grenzgebiets zwischen dem Objekt und seinen Beziehungen zu den anderen Objekten der Welt. Für Parenti und D'Anolfi scheint das Reale nur in einer unermüdlichen Bewegung des Austausches zwischen den Dingen zu existieren, nicht als absolute Gegebenheit. Kino steht für den Versuch, den Tanz dieses endlosen Austausches einzufangen.

The Castle, ein Film über den Flughafen Malpensa, seine Sicherheitsmechanismen und Leerräume, ist ein Beispiel dafür. Der Flughafenraum existiert nicht als solcher, sondern als eine Reihe von Linien. Die scheinbar teilnahmslose Kamera beobachtet, wie in einem durch präzise Linien begrenzten Raum «Dinge» passieren. Sie sind nicht unmittelbar sichtbar, es müssen Instrumente aktiviert werden, um sie zu sehen. Kino gibt es nur, wenn man zu sehen beschliesst. Das Wirkliche ist genau genommen «dunkle Materie», die der Blick des Kinos zu beleuchten versucht. Es ist dieses Licht, das die Beziehungen zwischen den Objekten herstellt, ihre Möglichkeiten miteinander verwebt oder vollkommen neue andere schafft.

Nicht zufällig verbindet ihr Film über



die Kriegsexperimente in Salto di Quirra, der zugleich auch ihr am deutlichsten offen politischer Film ist, akribisch genau die gerissenen Fäden des Realen durch sorgfältig geplante Aufnahmen. Die Insel wird heute betrachtet, über das Archivmaterial der Armee aber auch *neu* betrachtet und unermüdlich nach einer Bedeutung von und zwischen den Dingen, die dem Auge entgehen, abgesucht. Dies betrifft aus eigenen Gründen

Die beiden Filmemacher zeichnen Dinge und ihren scheinbaren Platz in der Welt auf, als wären sie einen Moment vor ihrem Verschwinden oder ihrer Auflösung aufgenommen worden.

auch *Dark Matter*.

Alles in allem, auch wenn sie von einem Ansatz ausgehen, der auf Frederick Wiseman und seine Beobachtungsstrategie zurückzuführen ist, praktizieren Parenti und D'Anolfi ein Kino der Poesie. Unter Bezugnahme auf Pier Paolo Pasolinis berühmte Unterscheidung zwischen dem Prosa- und dem Poesiekino könnten wir die Annahme wagen, dass Parenti und D'Anolfi

einen *Dokumentarfilm der Poesie* praktizieren. Immer noch mit Materialien aus dem Realen arbeitend, verwandeln sie die dunkle Materie in eine leuchtende Materie und setzen so eine «logarithmische Spirale» in Gang, die das Geheimnis ihrer Architektur zugleich aufdeckt und energisch verteidigt. Parenti und D'Anolfi scheinen an der Konstruktion von Mysterien zu arbeiten, um die Handlungsabläufe der Mysterien des Wirklichen aufzu-

decken. In diesem Tanz zwischen Film und Kamera, der das Unsichtbare des gegebenen Wirklichen sichtbar macht, findet der Wechsel zwischen dem Nachbildungsmittel und dem Blick statt. Daher wird das Bild ironischerweise zu einem objektiven, sogar greifbaren und erlebbaren Bezugspunkt eines realen, konkreten Materials, das obsessiv am Unsichtbaren arbeitet.

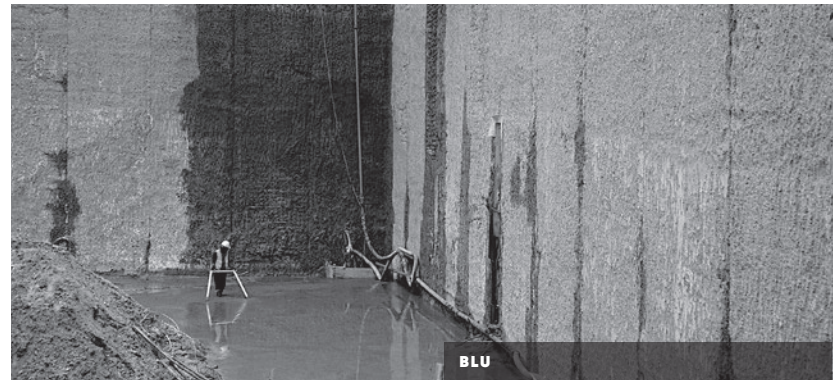
Verglichen mit den Arbeiten anderer italienischer Dokumentardirektoren, die den blossen Gedanken des Wirklichen in Frage gestellt haben, scheinen Parenti und D'Anolfi trotz ihrer Verankerung in der Materie an jenen Momenten interessiert zu sein, in denen sich die Materie auflöst, um tiefere Schichten des Moments zu enthüllen. Somit ist es nicht verwunderlich, dass die Bewegung ihres Kinos nicht horizontal, sondern immer aufsteigend verläuft. Sie verläuft vom Boden zum Himmel, wie etwa die Kamerabewegung in *The Never Ending Factory of the Duomo*.

Vor allem aber sind Parenti und D'Anolfi undogmatische Filmemacher. Bei ihnen ist die Genauigkeit der Geste, in der die starke Identität ihrer Arbeit liegt, ein Ausgangspunkt, der sich auf die unzähligen Offenbarungen der Welt und die Möglichkeiten öffnet. Film – darum geht es hier – ist ein weiteres Wirkliches, und nicht die getreue Aufzeichnung der Welt, die in der Einstellung erscheint.

Für diese beiden Filmemacher stellt das Kino zwangsläufig einen tatsächlichen Unterschied zur Welt und keinen Versuch dar, sie zu ersetzen oder ein mehr oder weniger objektives «realistisches» Bild davon zu vermitteln. Es ist ein Unterschied, der weiterhin Spuren des Bildes enthält, das von der Nachbildungsvorrichtung gesehen wird; ein

Unterschied, der mit anderen Möglichkeiten von... Unterschieden gefüllt ist. Hinter dem Schaffen von Parenti und D'Anolfi steht daher nicht der Anspruch des klassischen Dokumentarfilms, dem Publikum ein Erlebnis zu bieten, das der gesehene Welt so ähnlich wie möglich ist. Ihr Interesse gilt einem Bild, das in der Genauigkeit der dokumentarischen Vorgehensweise die Kraft zu einem Ausbrechen findet, es sich also der Möglichkeit öffnet, dass etwas anderes vor ihm liegt. Das Bild stellt sich als eine Intuition verborgener Möglichkeiten dar. Folglich ist das Wirkliche das ein dahinter liegendes Bild abschirmende Bild, über das wir seine verwunschenen Architekturen oder vielmehr die ‚unendliche ehrwürdige Fabrik‘ der Welt spüren können. Ironischerweise vollbringen die beiden Filmemacher das Wunder, diesen Verdacht zu suggerieren, ohne metaphysischen Versuchungen nachzugeben – im Gegenteil, sie halten sich an der Materie und ihren empirisch erfahrbaren Fakten fest.

Es mag den Anschein eines zum dokumentarischen Realismus neigenden Kinos erwecken, aber im Grunde genommen ist das Werk von Parenti und D'Anolfi eine ekstatische Maschine im engeren etymologischen Sinne eines Geräts, das ständig versucht, durch die Wahl von Feld und Filmschuss über sich selbst hinauszugehen.



Die formale Progression der Arbeit des Paares geht in Richtung einer Enthüllung: Die Enthüllung des in Formen gefundenen Zaubers, d.h. die Aufdeckung der Strukturen des Wirklichen, aber nicht in der Tradition des dokumentarischen und militanten Kinos bzw. nicht durch die Kritik an ideologischen Überbauten, sondern an den Rahmenbedingungen, die die Bilder des Wirklichen, zu dessen Emanationen das Kino gehört, unterstützen, aber dennoch Teil eines anderen *Wirklichen* sind.

Die Genauigkeit der Arbeit der beiden Filmemacher – für die die Aufnahme das offensichtliche Syntagma ist, auf dem sich der gesamte Film basiert, und daher die einzige *richtige Aufnahme* und nicht eine ihrer unzähligen Möglichkeiten ist – strebt paradoxerweise nicht zu einer Verfestigung seiner Strukturen, sondern zu absoluter Öffnung.

Bezeichnend hierfür ist *Spira mirabilis*, ihr fortschrittlichster und offensiver Film. Der Daseinsgrund des Kinos besteht darin, den Dialog zwischen den Dingen in der Welt aufzuzeichnen, ein Netzwerk zu rekonstruieren an genau den Stellen, an denen eine sichtbare Beziehung extrem weit entfernt zu sein erscheint. Je genauer der Blick, je sauberer die Aufnahme, desto besser kann man ein Bild träumen und *sich vorstellen* – dasjenige, das nicht zu sehen, aber in der Lage ist, das hinter

den Dingen liegende zu suggerieren – desto besser ist die Arbeit des Kinos. Das Ergebnis dieser aussergewöhnlichen Arbeit der Befragung des Bildes ist ein Kino, das paradoxerweise als «anti-dokumentarisch» definiert werden könnte. Die Präzision des Blicks von Parenti-D'Anolfi, seine Fähigkeit, die Grenzen und Umrisse der Dinge zu abzeichnen, setzt letztendlich das Erscheinungsbild und die Zentrifugalkraft des sogenannten Wirklichen frei, um sich selbst zu äussern und geäussert zu werden. Die beiden Filmemacher zeichnen Dinge und ihren scheinbaren Platz in der Welt auf, als wären sie einen Moment vor ihrem Verschwinden oder ihrer Auflösung aufgenommen worden, bevor sie etwas anderes werden, und bevor man neue Strategien entwickeln muss, um sie zu sehen.

Die Welt nach Parenti und D'Anolfi scheint ein Labyrinth von Architekturen zu sein, auf (oder hinter) denen das Wirkliche, seine Objekte, seine Gleichgewichte, wie in einem Tanz der Erscheinungen verborgen liegen. In diesem Spiel zwischen dem Anschein der Dinge und der Präzision der kinematografischen Geste der beiden Filmemacher nimmt die Möglichkeit eines Blicks Gestalt an, verjagt die Architekturen des Wirklichen, verliert sich in der Präzision einer Einstellung, in die eingedrungen werden soll, um

besser zu sehen. Martina Parenti und Massimo D'Anolfi verfolgen einen radikalen Ansatz des Dokumentarfilms der Poesie, auch wenn ihr Diskurs zunehmend offen politisch zu werden scheint (wie etwa bei *Grandi speranze* oder *Dark Matter*).

Es geht nie um «Realität», Fetisch der digitalen und nicht-digitalen Information; es geht um unser Verhältnis zu den möglichen Formen des Wirklichen, in einer Abfolge von Ausweichmanövern, die nicht davor zurückschreckt, den Dialog mit der Welt und ihren Formen immer wieder neu zu erfinden.

Schliesslich ist diese poetische Beziehung zur Welt eine der wenigen Möglichkeiten für ein Kino, ob dokumentarisch oder nicht, das auch politisches Kino sein will.

FOR A DOCUMENTARY OF POETRY

The real is a construction. The gaze exploring surfaces and the relationships between objects often finds nothing other than a projection that tries to imagine relationships between things distant from each other. In this sense, the documentary uses what the camera records as a possibility to think relationships not yet visible; however, it can sense them below the surface's veil. Therefore, cinema should work as a probe that allows things to appear, to come to light. To offer themselves to a gaze.

The cinema of Martina Parenti and Massimo D'Anolfi is the outcome of the encounter between a precise, almost artisanal, gesture aimed at obtaining the best possible approximation between the camera and the gaze. Thus, the margins of difference existing between things result as background noise of a friction that is also a mark of the porosity of the real.

In the context of the New Wave of Italian cinema of the 2000s, Parenti and D'Anolfi are a universe apart, both in terms of working strategy and poetics.

In the first instance, what counts in their filmmaking, the essence of their work, is the camera's position. Of course, it coincides with that of the eye, but at the same time it refers to a strong desire to re-vision of territory and its elements. A desire to re-write

its maps. Choosing an angle, a point of view, evidently means a position with regard to the world. In short, it means to establish a relationship with it. In this relationship, making films means to compose one's own work code.

The cinema of Parenti and D'Anolfi is animated by this desire to find a relation between things. They are aware that this "spira mirabilis", the marvellous spiral, exists and should be brought to light, should be seen. The two filmmakers are thus less explorers of the real than observers of the invisible.

In fact, the world is perceived as opaque. Only by filming it, at times, it reveals its being-there or *Dasein*, i.e. its being present *even* in the things of our existence. This is why the distance and position issue are so decisive in the filmmaking of Parenti and D'Anolfi. To understand how to watch is even more important than *what* to watch, which always implies an idea of object – a reality principle. The "how," instead, poses the issue of the relationship with the device. This relationship determines the work of the gaze, because this relationship is the primary instrument for the eye to see.

Compared to the rest of Italian documentary cinema, Parenti and D'Anolfi stand as explorers of the gleaming border area between the object and its relationships with the other objects

of the world. For Parenti and D'Anolfi, the real seems to exist only in a tireless movement of exchange between things and not as an absolute given. Film stands for the attempt to capture the dance of this endless exchange.

The Castle, a film about the Malpensa airport, its security mechanisms and empty spaces, is a case in point. The airport space does not exist as such but as a set of lines; the apparently impassive camera observes how, within a space bounded by precise lines, "things" happen. They are not immediately visible; you need to activate some instruments to see. Film only exists if you decide to see. The real is actually some "dark matter" that the gaze of the cinema tries to shed light onto. It is this light that creates the relationships between objects, interweaving their possibilities, or creating other, brand-new ones.

Not coincidentally, their film dedicated to the war experiments in Salto di Quirra—doubtlessly their most openly political film—painstakingly connects the broken threads of the real by way of carefully studied shots. The island is watched today but also re-watched through the army's archival footage, tirelessly searching for a meaning of and between that which escapes the eye. And *Dark Matter* is concerned, for its reasons too.

All in all, even though they depart



from an approach that is traceable to Frederick Wiseman and his observational strategy, Parenti and D'Anolfi practice a cinema of poetry. Referring to Pier Paolo Pasolini's famous distinction between cinema of prose and cinema of poetry, we could dare that Parenti and D'Anolfi practice a *documentary of poetry*. Still working with materials from the real, they transfigure dark matter and turn it into luminous, thus activating a "logarithmic spiral"

The two filmmakers record things and their apparent place in the world as if these were captured one instant before their disappearance or dissolution.

that at once exposes and strenuously defends the mystery of its architecture. Parenti and D'Anolfi seem to work at the construction of mysteries to expose the plots of the mysteries of the real. In this dance between film and the camera, that makes visible the invisible of the real that is given, the alternation between the device of reproduction and the gaze takes place. Therefore, the image, ironically, will be an objective, even tangible and experienceable

datum of a real, concrete material that obsessively works on the invisible. Compared to the work of other Italian documentary filmmakers that have called into question the very idea of real, Parenti and D'Anolfi, while remaining anchored to matter, appear to be interested in those moments in which it dissolves to reveal deeper layers of the moment. It should be no surprise, then, that the movement of their cinema is not horizontal,

but always an ascending one. It departs from the ground and rises up to the sky, as the camera's upward movements in *The Never Ending Factory of the Duomo*, for instance. Ultimately, and most importantly, Parenti and D'Anolfi are non-dogmatic filmmakers. With them, the accuracy of the gesture, in which lies the strong identity of their work, is a point of departure that opens onto the innumerable epiphanies of the world and

its possibilities. Cinema—this is what we are discussing—is another real, and not the faithful recording of the world within the frame's perimeter.

Inevitably, for these two filmmakers, film is like an actual difference from the world and not an attempt to be a substitute for it, nor to offer a more or less objective, 'realistic' image of it. It is a difference that continues to contain traces of the image seen by the device of reproduction; a difference filled with other possibilities of... differences.

Therefore, Parenti and D'Anolfi are not motivated by the aspiration of the classical documentary to offer the audience an experience as close as possible to the world seen. They are interested in an image that finds in the accuracy of the documentary gesture the power to swerve, meaning that it opens up to the possibility that something else lies ahead. The image poses itself as an intuition of ulterior possibilities. Consequently, the real is the image-screen of an image beyond, across which we can sense its enchanted architectures or, rather, the "never ending factory" of the world. Ironically, the two filmmakers perform the miracle of insinuating this suspicion without yielding to metaphysical temptations—on the contrary, they cling to matter and its empirically experienceable facts.

Behind the appearances of a cinema

prone to documentary realism, the work of Parenti and D'Anolfi is actually an ecstatic machine, in a narrow etymological sense, of a device that constantly tries to reach beyond itself by choosing field and shot.

The formal progression of the couple's work goes in the direction of a revelation: exposing the spell found in forms, i.e. bringing to light the structures of the real – but not in the tradition of documentary and militant cinema, by expressing criticism of ideological superstructures – the frameworks that support the images of the real for which cinema is an emanation, while still being part and parcel of *another real*.

The accuracy of the work conducted by the two filmmakers—for whom the shot is the obvious syntagma upon which the entire film is based and therefore is the only *right shot* and not one of its countless possibilities—paradoxically does not go towards hardening its structures, but towards absolute opening.

Spira Mirabilis, their most complex and most open film, is indicative of this approach. The reason of cinema is to record the dialogue between the things in the world, to reconstruct a network in those very spots where an apparent relationship seems extremely distant. The more precise the gaze, the neater the shot, the more possible to



dream and *imagine* an image—the one not to be seen but capable of suggesting that which lies behind the things—then the righter the work of cinema.

The result of this extraordinary work of querying the image is a cinema that could paradoxically be defined as being “anti-documentary”. The precision of Parenti-D’Anolfi’s gaze, its ability to outline the borders and perimeters of things, ultimately exposes the appearance and centrifugal drive of the so-called real to utter itself and be uttered. The two filmmakers record things and their apparent place in the world as if these were captured one instant before their disappearance or dissolution; before they become something else and before you need to invent new strategies to see them.

The world according to Parenti-D’Anolfi seems to be a labyrinth of architectures on (or behind) which the real, its objects, its balances, lie hiding as if in a dance of appearances. In this play between the appearance of things and the precision of the filmmaker’s gesture-cinema, the possibility of a gaze takes shape, chasing the architectures of the real, getting lost in the precision of a frame that is asking to be invaded to see better.

Martina Parenti and Massimo D’Anolfi

practice a radical formulation of a documentary cinema of poetry, even when their discourse seems to become more openly political, as it is the case with *Grandi speranze* or *Dark Matter*.

“Reality”, the fetish of digital and non-digital information, is never at stake; the matter is our relationship with the possible forms of the real, in a play of swerves that is not afraid of reinventing the dialogue with the world and its forms all over again.

After all, this poetical relationship with the world is one of the very few options available to a cinema—be it documentary or not—that aspires to be political cinema too.

DEUX ARTISANS DU CINÉMA

UN ENTRETIEN AVEC MASSIMO D'ANOLFI ET MARTINA PARENTI

Quels enseignements et formations ont été essentiels pour vous avant que vous ne commenciez votre activité de cinéastes ? Quels sont les auteurs qui vous ont le plus impressionné-e-s ?

Nous n'avons aucune école de référence pour le documentaire. Nous nous sommes nourris de films, beaux et nécessaires, qu'il s'agisse de documentaires, de fictions ou de films expérimentaux : films de grands réalisateurs, de parfaits inconnus ou encore d'auteurs oubliés. Nous n'aurions jamais réalisé de films sans Roberto Rossellini et Carl Theodor Dreyer. Nous n'aurions pas aimé le cinéma sans Ernst Lubitsch et Billy Wilder. Nous n'aurions pas découvert le film documentaire sans Frederick Wiseman et Robert Kramer. Nous aimons les archives grâce à Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi et Harun Farocki. Nous n'aurions pas compris les défis et les merveilles sans *The Great Ecstasy of Woodcarver Steiner* de Werner Herzog et ce que signifie expérimenter sans Carmelo Bene et Jan Švankmajer. Nous n'aurions pas compris l'être humain sans Robert Bresson et Andreï Tarkovsky, sans parler de Béla Tarr et Artur Aristakisyan. Le cinéma que nous aimons se nourrit tant de films, de littérature, de poésie, de musique, de

peinture, de rues que de personnes, d'animaux, d'agents extérieurs. Nous sommes curieux de voir tous les films qu'il reste encore à faire.

Votre premier long métrage – *I promessi sposi* – comme d'ailleurs les suivants, a un titre lourd de sens. Pourquoi avez-vous choisi des titres d'œuvres littéraires célèbres pour vos films ?

Certainement par amour pour la littérature. Toutefois, il y avait des affinités entre ce que nous filmions pour *I promessi sposi* – sorti en Italie sous le titre *La Promessa di Matrimonio* – et le titre de l'un des romans les plus célèbres de la littérature italienne. Le résultat est un jeu de mots fertile, basé sur des affinités littéraires et un contenu à chaque fois différent.

Comment s'articule votre travail de cinéastes qui se déplacent en binôme et avec un nombre restreint de collaborateurs ?

Nous sommes deux artisans du cinéma : nous pensons, écrivons, tournons et montons nos films nous-mêmes. Depuis treize ans, c'est-à-dire depuis que nous travaillons ensemble, le seul collaborateur externe auquel nous avons fait appel est Massimo Mariani, musicien et éditeur sonore.

Nous ne travaillons pas ainsi pour des raisons économiques, c'est comme cela que nous aimons travailler et c'est l'approche qui nous ressemble le plus. Afin d'être vraiment autonomes et indépendants, nous avons fondé notre propre société de production, la société Montmorency Film, et acheté tout ce dont nous avons besoin pour travailler. Pour ce qui est de la méthode, durant le tournage nous commençons déjà à penser au montage. Ce sont les images qui nous suggèrent la voie à suivre lorsque nous commençons à assembler les séquences entre elles. Nous croyons profondément à l'approche artisanale de notre métier. Les protagonistes de nos films sont par ailleurs souvent des artisans – en somme, nous nous identifions à eux. Nos récits décrivent une relation entre ce que nous voyons et ce que nous en faisons. C'est dans le savoir-faire artisanal que réside notre âme de cinéastes.

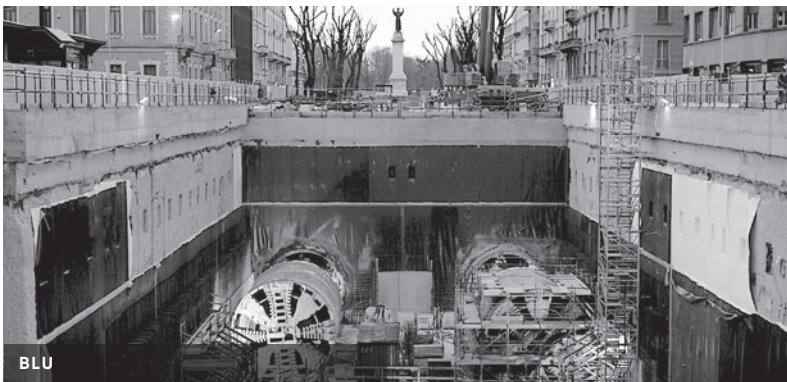
Quelle est la partie de votre travail qui exige le plus de temps et d'énergie, à la fois physique et mentale ?

Il n'existe pas de formule standard en termes opérationnels. Chaque film requiert un effort spécifique. Cependant, nous pouvons affirmer que les phases de production et de

postproduction sont celles qui nous intéressent et nous fascinent le plus. Ce sont les phases qui nous correspondent le plus, car nous aimons à croire que nous sommes des cinéastes. Avec la même certitude, nous pouvons dire que nous n'accompagnons pas de manière très habile nos réalisations. Peut-être parce que nous croyons que les films ont leur propre vie, peut-être en raison de nos aptitudes ou peut-être parce que nous souhaitons commencer le nouveau projet le plus vite possible. Souvent, en effet, les idées du film suivant surgissent alors que nous en sommes encore à la réalisation du film en cours.

Comment choisissez-vous les idées de scénario de vos films ? S'agit-il d'une commande que vous recevez ou d'une recherche personnelle ? Ou bien ces idées s'imposent-elles à vous comme une évidence ?

Jusqu'à présent, nous n'avons jamais fait de film sur commande. Les idées naissent à partir d'impressions, de réflexions, d'images, de vécus sentimentaux et culturels, auxquels nous avons essayé de donner forme à travers ce que T.S. Elliott appelait une « corrélation objective », autrement dit une série d'objets, une situation, une



chaîne d'événements (filmiques dans notre cas) qui constitue la formule de cette « émotion particulière ». Nous ne cherchons pas le « réel » mais la représentativité du réel. Évidemment, nous ne pourrions pas faire de films qui, selon nous, n'auraient aucune utilité. Chaque idée peut être un bon film, mais il faut avoir l'honnêteté d'admettre que ce n'est pas pour autant qu'il faut toujours en faire un film. Les films représentent un dialogue et, une fois terminés, ils vivent dans les yeux du spectateur.

Vos deux premiers longs métrages enquêtent sur deux situations à travers les personnages qui les peuplent et ils prennent la forme d'une comédie humaine, d'une comédie documentaire. Ensuite, votre approche de la réalité semble changer et devenir plus philosophique, plus poétique. Qu'est-ce qui vous a poussés dans cette nouvelle direction ?

Comme nous l'avons déjà dit, chaque nouveau film commence là où le précédent se termine en raison d'affinités à la fois émotionnelles et pratiques. Nous croyons donc à la recherche continue, qui par nature ne peut être qu'imparfaite, exactement comme le raconte *Spira Mirabilis*. C'est cette manière de procéder qui

nous a progressivement conduit vers une abstraction toujours plus grande. Nous pensons que, de nos jours, il ne peut y avoir d'autre approche du cinéma que celle qui s'interroge sur le sens des images, sur le sens du tournage et donc sur l'essence même du cinéma. Il est temps d'être à l'écoute, d'expérimenter de nouvelles manières de raconter la réalité. Et il est impératif d'utiliser tous les moyens disponibles pour trouver le véritable enseignement de son travail. Les films peuvent être une source de réflexion qui permet une meilleure lecture de la vie. Nous essayons toujours d'aller au-delà de la réalité en fréquentant des lieux visibles et des lieux invisibles, des lieux réels et des lieux imaginaires. Nous nous efforçons d'être ouverts et essayons de laisser des traces pour l'avenir. Antonio Neiwiller disait : « Le passé et l'avenir n'existent pas dans l'éternel présent de la consommation. C'est l'une des horreurs avec laquelle nous vivons depuis longtemps et à laquelle nous n'avons pas encore trouvé de réponse. Nous devons nous libérer de l'oppression et nous réconcilier avec le mystère. Deux options s'offrent à nous, deux forces doivent coexister. La politique, qui, seule, est aveugle. Le mystère, qui est muet et seul devient sourd ». Nous essayons de trouver notre équilibre et d'avancer

au milieu de cette « contradiction ». L'espace dans lequel cette contradiction se développe prend la forme d'un triangle vital ; nous constituons une première face, les lieux, les choses et les gens que nous filmons forment la deuxième face, et la troisième face est dessinée par le regard du public. Selon nous, cette triangulation englobe autant la possibilité d'une action politique que le pouvoir du mystère.

Dans vos deux premiers longs métrages, les dialogues des protagonistes et leurs discours structurent le récit cinématographique. Puis, les voix disparaissent presque, tout comme les protagonistes, et l'histoire est confiée à un regard narratif...

Nous avons commencé à faire des films ensemble en 2006, mais nous avons tous les deux une solide expérience acquise grâce à des années de travail personnel et plusieurs collaborations avec d'autres réalisateurs. Nous croyons que dans nos deux premiers films, l'utilisation de la parole, à travers le dialogue des protagonistes, nous a permis d'observer afin d'affiner « notre » regard narratif. Regard narratif qui ne serait ni l'association ni la suppression de deux personnalités mais une sorte de fusion

pour aller vers un regard nouveau, fruit d'une rencontre qui a radicalement changé nos vies. Cela dit, dès la conception du scénario, tant dans *I promessi sposi* que dans *Grandi speranze*, l'intégration de dialogues était l'élément essentiel faisant avancer le récit. Cependant, dans la dernière partie de *Grandi speranze*, lors de la rencontre du directeur avec son personnel, il est tout à fait clair que nous nous dirigeons vers la soustraction de la parole et que le silence commence à conquérir l'espace dans le récit.

Les films *The Castle*, *Dark Matter* et *Blu* me semblent avoir été tournés et montés comme s'il s'agissait de films de science-fiction ou de films policiers. Ensuite, votre regard s'ouvre lentement sur le monde.

Nous aimons jouer avec différents genres et codes cinématographiques, mais nous essayons toujours de laisser une fissure qui donne un sens au film – c'est notre manière de rendre, à travers l'art, quelque chose au monde dans lequel nous vivons. Le doute et l'agitation sont toujours nos compagnons de voyage.

Que cherchez-vous en réalisant des films ? La vérité humaine d'un personnage, le sens d'une situation, l'état des choses ?

Nos films racontent le processus de construction de l'espace et du temps. Après avoir défini les coordonnées spatio-temporelles, nous nous intéressons aux habitants de notre paysage : hommes, animaux, agents atmosphériques, lumière, obscurité. Nous faisons toujours cela avec un sentiment d'émerveillement et un esprit de découverte. Nous cherchons une révélation, le mystère qui se cache derrière la complexité des choses et que, selon nous, le cinéma est capable de restituer.

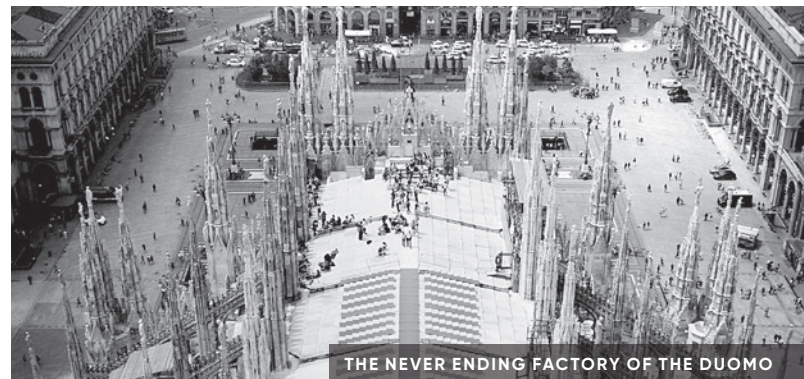
The Never Ending Factory of the Duomo a la saveur et la structure d'un conte de fées, dans lequel on se déplace du concret et de la matière à l'abstrait et l'esprit. Comment est né et s'est développé ce projet ?

The Never Ending Factory of the Duomo est né comme le développement d'un des chapitres de *Spira Mirabilis*. L'histoire évolue, comme dans un conte de fées classique, avec un personnage familier, le Dôme de Milan. Mais au fur et à mesure, le vertige devient le personnage principal dans la relation entre le très petit et le très grand. Nous avons essayé de donner un souffle et un mouvement à la pierre inanimée, nous avons démembré le Dôme, le décomposant en ce lieu magique qu'est « le cimetière des statues » et c'est pour ces statues que nous avons imaginé une vie et un monde au-delà. Dans ce film plus que dans nos autres films, outre ce que nous voyons, la réalité se concrétise à travers le pouvoir de la pensée et de la vision. L'abstraction,

dans ce cas, est à notre avis d'autant plus émouvante qu'elle est fortement liée au travail continu de l'être humain sur la pierre.

Spira Mirabilis est un projet complexe. Comment est né et s'est développé ce projet ?

Bien que le film *The Never Ending Factory of the Duomo* ait été présenté au public avant *Spira Mirabilis*, c'est ce dernier qui représente la suite idéale de *Dark Matter*. *Dark Matter* est un film qui traite de la stupidité et de l'aveuglement de l'homme, un film caustique avec de rares moments de 'pietas'. Le film se termine par une explosion nocturne de missiles tirés dans la mer sarde apparemment non contaminée. Les missiles illuminent le ciel à la manière des feux d'artifice d'une fête populaire, un cours moment d'étonnement avant l'envoûtement de la mort. Le film *Spira Mirabilis* commence à partir de cette nuit-là : dans le ciel, les missiles sont remplacés par les éclairs et le tonnerre d'une tempête au loin. Au milieu du cadre, une Amérindienne raconte à sa petite-fille une cosmogonie en lakota. Nous voulions abandonner le sentiment de méfiance qui accompagne *Dark Matter* et essayer, au contraire, de mettre en avant le « meilleur » de l'humanité. Nous voulions faire un film anti-cinématographique, un film en dehors d'une situation de conflit spécifique. Après avoir rencontré la *turritopsis nutricola*, la petite méduse immortelle étudiée par Shin Kubota, professeur à l'Université de Kyoto, nous avons réalisé que le cœur de notre nouveau projet serait l'immortalité. Le film, en effet, est né d'un processus d'accumulation et d'assonances entre des histoires qui nous tenaient compagnie depuis un certain temps et de



nouveaux horizons : un voyage entre les éléments naturels et les efforts fournis par l'Homme pour dépasser ses propres limites. *Spira Mirabilis* est un « film-monde » dans lequel nous avons essayé d'expérimenter de nouveaux langages, regards et sons. Avec ce film, nous perdons toute idée de limites et de proportions. D'une part, nous explorons les pensées, les rêves et les désirs, ce qui disparaît dans le travail incessant de nos protagonistes. D'autre part, le petit se mélange au grand et le détail à l'universel afin de créer une écriture élastique qui dépasse le réel et s'approche toujours plus de l'abstraction. *Spira Mirabilis* est un film composé de tensions, de résonances et d'empathie. C'est peut-être et surtout un film sur le rêve, et inévitablement, notre recherche se poursuit ainsi.

Pouvez-vous déjà dire quelque chose sur votre prochain film, Guerra e Pace ?

La première intuition de *Guerra e Pace* est née alors que nous étions devant l'Ambassade d'Italie à Berne pour finaliser *Spira Mirabilis*. Nous nous sommes demandé quelle fonction et quelle valeur pouvaient encore revêtir ces palais privilégiés et, plus généralement, quel était le sens de l'activité

diplomatique dans un monde où la communication et l'information voyagent à une vitesse incontrôlable. Après de nombreuses études, réflexions et rencontres, nous sommes arrivés à la conclusion qu'aujourd'hui plus que jamais, il est nécessaire de repenser les instruments qui préviennent, limitent et maîtrisent les conflits en faveur du dialogue entre les Hommes et les institutions. Dès ses origines, le cinéma nous montre qu'il a eu un lien plus fort avec la guerre qu'avec la paix, tant pour l'état d'esprit qui a traversé la première moitié du siècle dernier – notamment par nécessité intrinsèque de documenter les événements historiques – que par difficulté de filmer un processus de paix. Nous avons donc décidé de réfléchir aux images du passé et du présent, non seulement comme instruments de guerre, mais aussi comme possibles instruments de paix. *Guerra e Pace* ne sera pas une reconstruction historique des conflits du XXe siècle, mais une réflexion sur la façon dont les images ont représenté la guerre et comment elles pourraient représenter la paix.

ZWEI HANDWERKER DES KINOS

EIN GESPRÄCH MIT MASSIMO D'ANOLFI UND MARTINA PARENTI

Welche prägenden Erfahrungen waren für Sie wichtig, bevor Sie als Filmemacher zu arbeiten begonnen haben? Welche Autoren haben Sie am meisten beeindruckt?

Für uns gibt es keine Schule für Dokumentarfilme. Wir haben uns schöne und notwendige Filme angesehen, egal ob Dokumentar-, Spiel- oder Avantgardefilme, Filme von grossen, völlig unbekanntem oder in Vergessenheit geratenen Regisseuren. Ohne Roberto Rossellini und Carl Theodor Dreyer hätten wir keine Filme gemacht, ohne Ernst Lubitsch und Billy Wilder hätten wir das Kino nicht geliebt und ohne Frederick Wiseman und Robert Kramer hätten wir den Dokumentarfilm nicht entdeckt. Wir lieben die Archive wegen Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi und Harun Farocki. Ohne *The Great Ecstasy of Woodcarver Steiner* von Werner Herzog hätten wir nie die Bedeutung von Herausforderung und Wunder verstanden, ohne Carmelo Bene und Jan Švankmajer den Sinn der experimentellen Versuche begriffen. Ohne Robert Bresson und Andrei Tarkowski, geschweige denn Béla Tarr und Artur Aristakisyan, hätten wir nie das menschliche Wesen erfasst. Das Kino, das wir lieben, lebt von Filmen, Literatur, Poesie, Musik, Malerei, Strassen, Menschen, Tieren und äusseren

Einflüssen. Wir sind schon gespannt auf alle Filme, die es noch zu drehen gibt.

Ihr erstes Werk *I promessi sposi* hat einen anspruchsvollen Titel. Dasselbe gilt auch für die darauffolgenden. Aus welchem Grund haben Sie für Ihre Filme Titel von berühmten literarischen Werken gewählt?

Sicherlich wegen der Liebe zur Literatur. In *I promessi sposi* gab es eine Verbindung zwischen dem Inhalt unseres Films („Hochzeitsversprechen“ auf Italienisch) und dem Titel eines der berühmtesten Romane der italienischen Literatur. Daraus entstand ein lustiges Wortspiel zwischen den literarischen Ähnlichkeiten und dem Inhalt, der jedes Mal anders war.

Erzählen Sie uns mehr von Ihrer Arbeit als Filmemacher, die im Tandem und mit einer beschränkten Anzahl von Mitarbeitern drehen.

Wir sind zwei Handwerker des Kinos: Wir kreieren, schreiben, drehen und schneiden unsere Filme selbst. In unserer 13-jährigen Zusammenarbeit ist der Musiker und Tontechniker Massimo Mariani der einzige externe Mitarbeiter, mit dem wir zusammengearbeitet

haben. Diese Arbeitsweise hat keine wirtschaftlichen Gründe, sondern ist die Art, die wir bevorzugen und die unserem innersten Wesen am besten entspricht. Um aus produktionstechnischer Sicht wirklich autonom und unabhängig zu sein, haben wir unsere eigene Filmgesellschaft Montmorency Film gegründet und alles gekauft, was für die Arbeit notwendig ist. Während den Dreharbeiten beginnen wir bereits mit dem Schnitt, der dann nach dem Abschluss der Aufnahmen fertiggestellt wird. Sobald wir beginnen, die Sequenzen zusammenzusetzen, weisen uns die Bilder den einschlagenden Weg. Wir glauben fest an das Handwerkliche in unserer Arbeit. Oft sind auch die Protagonisten unserer Filme „Handwerker“, in denen wir uns widerspiegeln und uns wiedererkennen. Unsere Geschichten erzählen vom Aufbau eines Verhältnisses zwischen dem, was man sieht, und dem, was man gestaltet. Unsere Art, Filmemacher zu sein, ist tief in der handwerklichen Geschicklichkeit des Tuns verwurzelt.

Welcher Teil Ihrer Arbeit fordert am meisten Zeit und am meisten körperliche und geistige Energie?

Es gibt keine operative Standardformel bei dieser Arbeit. Für jeden Film bedarf es einer eigenen Anstrengung.

Wir können jedoch mit Sicherheit sagen, dass uns die Produktions- und Nachproduktionsphasen am meisten interessieren und begeistern. Das sind für uns die wesensgleicheren Phasen, in denen wir uns als „Filmemacher“ fühlen. Wir können ebenso sicher behaupten, dass wir keine guten Begleiter unserer Arbeiten sind, sei es wegen unseres Charakters oder weil wir glauben, dass die Filme ihr eigenes Leben führen, oder weil wir bald ein neues Projekt beginnen möchten. Häufig entstehen die Eingebungen für den nächsten Film, während wir noch am vorhergehenden arbeiten.

Wie wählen Sie die Ideen für Ihre Drehbücher? Gibt es einen Auftrag oder stellen Sie Ihre eigenen Nachforschungen an? Oder haben Sie einfach eine Eingebung?

Bis heute haben wir noch nie einen Auftragsfilm gemacht. Die Ideen entstehen durch Eindrücke, Reflexionen, Bilder, sentimentale und kulturelle Erlebnisse, denen wir anhand einer „objektiven Entsprechung“, wie T.S. Elliott es nannte, eine Form zu geben versuchen. Es ist in anderen Worten eine Reihe von Objekten, eine Situation, eine Kette von (in unserem Fall filmischen) Ereignissen, die die Formel für das *spezielle Gefühl* bilden. Wir suchen nicht das „Reale“ an sich, sondern die

Darstellbarkeit des Realen. Wir könnten gewiss keine Filme machen, die wir nicht für notwendig erachten. Jede Idee kann ein guter Film werden, man muss aber ehrlich zugeben, dass nicht jede unbedingt gedreht werden muss. Filme sind wie ein Dialog, der nach der Fertigstellung im Auge des Zuschauers fortgesetzt wird.

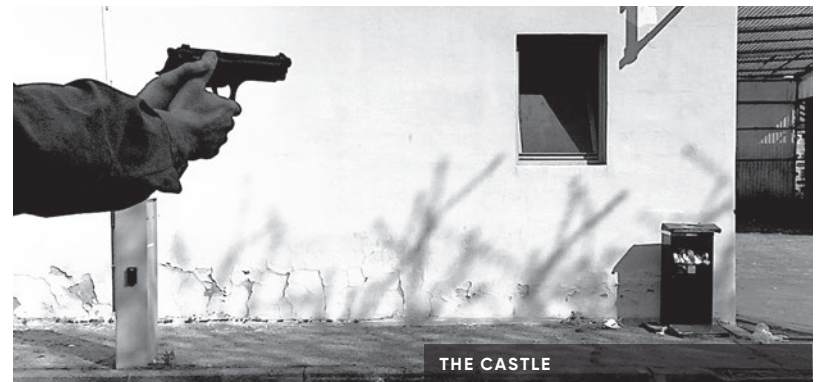
Ihre ersten beiden Filme untersuchen anhand der Protagonisten zwei Situationen. Sie sind eine Art menschliche Komödie, eine dokumentarische Komödie ... Danach scheint sich Ihre Beziehung zur Realität zu ändern und wird philosophischer, poetischer. Was hat Sie dazu bewegt, diese neue Richtung einzuschlagen?

Wie bereits gesagt, beginnt jeder unserer neuen Filme dort, wo der vorhergehende endet, aus emotionaler und praktischer Affinität. Wir glauben daher an die ständige Suche, die aufgrund ihres Wesens nur unvollkommen sein kann, wie es auch *Spira Mirabilis* erzählt. Diese Vorgehensweise bringt uns nach und nach zu einer immer grösseren Abstraktion. Wir sind der Meinung, dass heutzutage der einzig mögliche Ansatz für das Filmemachen ein Ansatz ist, der die Frage über den Sinn des Bildes, den Sinn des Films und somit über den Sinn des Kinos selbst aufwirft. Es wird Zeit zuzuhören, neue Methoden zu finden, die Realität zu erzählen und alle verfügbaren Mittel einzusetzen, um die tiefgreifende Moral der eigenen Arbeit zu finden. Filme können eine analytische Kamera sein, um das Leben besser verstehen zu können. Wir versuchen immer über die Realität hinauszugehen, indem wir sichtbare und unsichtbare, reale und imaginäre Orte besuchen. Wir bemühen uns, offen zu bleiben und Spuren für die Zukunft zu hinterlassen. Antonio

Neiwiller sagte: „Die Vergangenheit und die Zukunft existieren nicht in der ewigen Gegenwart des Konsums. Das ist einer der Fehler, mit denen wir seit langem leben und für den wir noch keine Antwort haben. Wir müssen uns von der Unterdrückung befreien und Frieden mit dem Mysterium schliessen. Es gibt zwei Wege und zwei Kräfte, die wir nebeneinander bestehen lassen müssen. Die Politik allein ist blind. Aber das Mysterium, das stumm ist, wird allein taub“. Inmitten dieses „Gegensatzes“ versuchen wir, diesen Weg im Gleichgewicht zurückzulegen. Der Vergleich zwischen diesen beiden Kräften und der Bereich, in denen sie wirksam sind, erscheint uns wie eine Art lebendiges Dreieck zwischen uns, den Orten, den Dingen und den Personen, die wir filmen, und den Augen derjenigen, die unsere Filme ansehen. Unser Meinung nach gibt es in dieser Dreiecksbeziehung sowohl die Möglichkeit einer politischen Tätigkeit als auch die Kraft des Mysteriums.

In Ihren ersten beiden Filmen bauen die Dialoge der Protagonisten und ihre Diskussionen die filmische Erzählung auf. Danach verschwinden die Stimmen und die Protagonisten beinahe und alles wird einer Erzählperspektive überlassen ...

Wir haben 2006 begonnen, gemeinsam Regie zu führen, nachdem wir beide eine jahrelange Erfahrung mit eigenen Arbeiten und verschiedene Kollaborationen mit anderen Regisseuren hinter uns hatten. Wir sind der Ansicht, dass uns in den ersten beiden Filmen der Einsatz des Wortes durch den Dialog der Protagonisten als eine Art Beobachtung diente, um „unsere“ Erzählperspektive zu verfeinern, die weder die Vereinigung von zwei Persönlichkeiten noch die Annullierung



der beiden sein sollte, sondern eine Art Verschmelzung für die Erreichung eines neuen Gesichtspunktes, der aus einem Treffen entstand, das unser Leben radikal veränderte. Daher stellte das Wort bereits bei der Planung von *I promessi sposi* und von *Grandi speranze* das wesentliche Element für den Aufbau der filmischen Erzählung dar. Im letzten Teil von *Grandi speranze* erkennt man eindeutig bei der Begegnung des Managers mit seinem Personal, dass immer weniger Worte benutzt werden und die Stille mehr Platz in der Erzählung einnimmt.

The Castle, Dark Matter und Blu scheinen als Science-Fiction-Film oder Thriller gedreht und geschnitten worden zu sein ... Dann öffnet sich Ihr Blick langsam für die Welt.

Wir spielen gerne mit kodifizierten Filmgenres, suchen aber immer einen Riss, der dem Film einen Sinn gibt und auf unsere Weise der Welt, in der wir leben, anhand der Kunst etwas zurückgibt. Zweifel und das Unheimliche sind dabei unsere ständigen Wegbegleiter.

Was suchen Sie beim Filmen? Die menschliche Wahrheit in einem Charakter, den Sinn einer Situation, den Stand der Dinge?

Unsere Filme erzählen den Prozess für die Konstruktion von Raum und Zeit. Nachdem wir die Raum- und Zeitkoordinaten definiert haben, beschäftigen wir uns mit den Bewohnern unserer Landschaft: Menschen, Tiere, Witterungsverhältnisse, Licht und Dunkel. Wir machen es immer mit einem Gefühlsindruck des Staunens und der Entdeckung. Wir suchen eine Kundgebung, ein Mysterium, das sich hinter der Komplexität der Dinge verbirgt und, unserer Meinung nach, nur vom Kino wiedergegeben werden kann.

The Never Ending Factory of the Duomo hat den Charakter und die Struktur eines Märchens, bei dem man vom Konkreten, von der Materie auf das Abstrakte, das Spirituelle übergeht. Wie ist dieses Projekt entstanden und wie wurde es entwickelt?

The Never Ending Factory of the Duomo ist als „Erweiterung“ eines Teils von *Spira Mirabilis* entstanden. Die Erzählung baut wie ein klassisches Märchen auf einem bekannten Charakter – der Mailänder Dom – auf. Im Verlauf des Films wird das Konzept der Schwindelerregung durch das Verhältnis vom sehr Kleinen und sehr Grossen zum Protagonisten. Wir haben versucht, dem unbelebten Stein eine Seele und eine



Bewegung zu verleihen, haben den Dom auseinandergenommen und in jenem magischen Ort zerlegt, den „der Friedhof der Statuen“ darstellt, und uns ein Leben nach dem Tod und nach der Welt vorgestellt. Mehr als in jedem anderen unserer Filme entsteht hier die Realität nicht nur durch das, was man sieht, sondern was man mit der Kraft der Gedanken und der Vision schafft. Die Abstraktion ist unser Meinung nach viel ergreifender, weil sie eng mit der ständigen Bearbeitung des Steins durch den Menschen verbunden ist.

Spira Mirabilis ist ein komplexes Projekt. Wie ist es entstanden und wie wurde es entwickelt?

Obwohl *The Never Ending Factory of the Duomo* vor *Spira Mirabilis* vorgeführt wurde, ist der Film aus idealer Sicht die Fortsetzung von *Dark Matter*. *Dark Matter* ist ein Film über die Dummheit und Blindheit des Menschen, ein beissender Film mit seltenen Momenten des Erbarmens. Er endet Nachts, mit dem Abwurf einer Raketenbatterie im anscheinend sauberen Meer Sardiniens. Die Raketen erhellen den Himmel wie das Feuerwerk eines Volksfestes, das Staunen über die Schönheit des Todes auslöst. *Spira Mirabilis* beginnt in jener Nacht: Am Himmel gibt es keine Raketen

mehr, sondern die Blitze und Donner eines fernen Gewitters. In der Mitte des Bildausschnittes erklärt eine amerikanische Ureinwohnerin ihrer Enkelin eine Kosmogonie auf Lakota. Wir wollten den Weg des Misstrauens verlassen, der *Dark Matter* begleitet, und statt dessen versuchen, die „gute“ Seite der Menschen zu erzählen, und einen Anti-Kinofilm, einen Film ausserhalb einer spezifischen Konfliktsituation zu machen. Nachdem wir der kleinen unsterblichen Medusa *turritopsis nutricola* begegnet sind, die Professor Shin Kubota an der Universität Kyoto erforscht, haben wir begriffen, dass die Unsterblichkeit der Kerngedanke unseres neuen Projekts sein würde. Der Film entstand durch einen Prozess der Anhäufung, durch Ähnlichkeiten von Geschichten, die uns seit einiger Zeit beschäftigten, und durch neue Horizonte. Er ist eine Reise durch die Elemente der Natur und die Neigung des Menschen, seine Grenzen immer überschreiten zu wollen. *Spira Mirabilis* ist ein „Mondo-Film“, in dem wir Experimente mit Sprachen, Blicken und neuen Klängen wagten. Mit diesem Film verliert für uns die Idee der Grenzen und Proportionen ihre Gültigkeit: Auf der einen Seite erforschen wir Gedanken, Träume, Wünsche und sehen sie in der ständigen Betriebsamkeit unser Protagonisten, auf der anderen vermischt sich das Kleine mit

dem Grossen, das Detail mit dem Universellen, um ein elastisches Drehbuch zu verfassen, das über die Realität hinaus geht und sich eher dem Abstrakten nähert. *Spira Mirabilis* ist ein Film über Spannungen, Resonanzen und Empathie, vielleicht aber in Wirklichkeit hauptsächlich ein Film über Träume. Hier beginnt unsere Suche unweigerlich.

Können Sie uns etwas über Ihr nächstes Projekt *Guerra e Pace* sagen?

Die Idee für *Guerra e pace* entstand eines Tages vor der italienischen Botschaft in Bern, als wir gerade dabei waren, *Spira Mirabilis* fertigzustellen. Wir fragten uns, welche Funktion und welchen Wert diese privilegierten Gebäude noch haben könnten und welchen Sinn im Allgemeinen die diplomatischen Tätigkeiten in einer Welt ergeben, in der Mitteilungen und Notizen mit einer ausser Kontrolle geratenen Geschwindigkeit übermittelt werden. Nach zahlreichen Studien, Überlegungen und Treffen sind wir zum Schluss gekommen, dass es heute mehr denn je wichtig ist, die Instrumente zur Vermeidung, Einschränkung und Eingrenzung von Konflikten zugunsten des Dialogs zwischen Menschen und Institutionen zu überdenken. Seit seinem Beginn hat uns das

Kino gezeigt, dass es eher eine stärkere Verbindung mit dem Krieg als mit dem Frieden hatte. Das hängt mit dem Geist, der in der ersten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts vorherrschte, und mit dem Bedürfnis zusammen, die geschichtlichen Ereignisse zu dokumentieren. Zudem ist es tatsächlich schwierig, einen Friedensprozess zu filmen. Wir haben daher beschlossen, über die Bilder der Vergangenheit und der Gegenwart nachzudenken, und sie nicht als Kriegsinstrument, sondern auch als mögliches Instrument des Friedens zu benutzen. *Guerra e pace* ist keine historische Rekonstruktion über die Kriege im 20. Jahrhundert, sondern eine Überlegung, wie die Bilder den Krieg verkörpert haben und wie sie den Frieden darstellen könnten.

TWO ARTISAN-FILMMAKERS

A CONVERSATION WITH MASSIMO D'ANOLFI AND MARTINA PARENTI

Which formative experiences were important for you before you started out as filmmakers? Which directors had most impact on you?

We didn't have a documentary school of reference. We devoured good films, which were essential whether they were documentaries, fiction or avant-garde, by great directors or by absolute unknowns, or authors who had dropped off the radar. We'd never have made films without Roberto Rossellini and Carl Theodor Dreyer; we couldn't have loved cinema without Ernst Lubitsch and Billy Wilder; we wouldn't have discovered documentaries without Frederick Wiseman and Robert Kramer. We owe our love for archival footage to Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi and Harun Farocki. We'd never have understood challenge and wonder without *The Great Ecstasy of Woodcarver Steiner* by Werner Herzog, or what it means to experiment if it hadn't been for Carmelo Bene and Jan Švankmajer. We wouldn't have understood human beings without Robert Bresson and Andrei Tarkovsky, not to mention Béla Tarr and Artur Aristakisyan. The kind of cinema we like is built on films, literature, poetry, music, painting, paths, people, animals, climates. We await with curiosity all the films still to be made.

You first feature film – *I promessi sposi* – has a challenging title, as do your later films. Why did you decide to give your films the titles of famous literary works?

Without a doubt because we love literature. But there is a correspondence between the content we were filming for *I promessi sposi* – in Italy released as *La Promessa di Matrimonio* – and the title of one of the most famous novels in Italian literature. We achieved a fertile play on literary affinities and content which changed every time.

Tell us more about working as a filmmaker duo with a small crew.

We are two 'artisan' filmmakers: we think, write, film and cut our films ourselves. For the 13 years we have been working together, our only 'crew' has been the musician and sound engineer Massimo Mariani. We don't work this way to save money but because it's the way we prefer to work and that best reflects who we are. To be completely autonomous and independent from a production perspective, we founded our own company, Montmorency Film and we bought our own equipment. As far as method is concerned, we start editing while we are filming and continue after we are finished. As soon as we start comparing sequences, the

images themselves point us in the right direction. We believe unconditionally in the crafting side of our trade. Quite often, the protagonists of our films are also 'craftspeople' – we see ourselves reflected in them and we identify with that reflection. Our stories describe the act of building up a relationship between what you see and what you make of it. Our way of being filmmakers is rooted deeply in crafting and artisanal methods.

Which part of your work consumes most time and mental and physical energy?

We don't have a typical plan in operating terms. Each film has its own specific commitment although we can say without a doubt that production and post-production are the stages we find most interesting and exciting. They are the stages we identify with the most as filmmakers. Equally, we would not describe ourselves as skilled promoters of our work. Possibly because we believe that the films exist in their own right, perhaps due to our inclinations, or just because we want to get to work on the next project as soon as possible. It's not unusual that ideas for a new project start popping up while we're still working on a film.

How do you choose your storylines? Are you offered commissions, or do you start with research? Or do they just appear out of nowhere?

No one has ever commissioned a film from us so far. The storylines come from impressions, reflections, images, build-up of emotions and culture which we try to shape using what T.S. Eliot called an "objective correlative": in other words, a series of objects, a situation, a chain of events (in our case, filmic) that make up the formula of that *particular emotion*. We are not seeking what is "real", but what is representative of "real". Certainly, we would not be able to make films if we did not believe them to be necessary. Any idea might become a good film, but we must be honest enough to admit that not every idea should be a film. Films are a dialogue and once they end, they live on in the eyes of those who watch them.

Your first two feature films explore two situations through the characters populating them and are a kind of human comedy, a documentary comedy ... Then your approach to reality seems to change and becomes more philosophical, more poetic. What inspired you to take this new direction?



DARK MATTER

As we were saying, each new film starts where the one before ends because of emotional and practical affinities. We therefore believe in continuous research, which by its very nature can only be imperfect, as we say in *Spira Mirabilis*. This working method has gradually led us towards more abstraction. At this moment in time, we believe the only possible approach to filmmaking is one that makes us consider the meaning of the images, the sense of filming and thus of cinema itself. It's time to start listening, to find new ways of communicating reality. And we need to use all available means to spotlight the profound ethics of our work. Films can be an analytical tool to help us gain a better understanding of life. We always try to go beyond reality, exploring places that are visible and invisible, real and imaginary. We try to be open-minded and leave traces for the future. Antonio Neiwiller said: "The past and the future do not exist in the eternal present of consumption. This is one of the horrors we have been living with for some time and which we have yet to resolve. We must free ourselves from oppression and reconcile with mystery. There are two ways to go and there are two forces we must make coexist. Politics alone are blind. But mystery,

which is mute, becomes deaf when alone." We strive for balance as we walk this tightrope, in the midst of this "contradiction". We see debate between these two forces. The space within which it develops appears as a sort of vital triangle for which we constitute one side; the places. Things and people we film are another; and the eyes of those watching our films are the third side. We believe this triangulation lies as much in the possibility of political action as in the power of mystery.

In your first two feature films, the storyline is drawn from the dialogues and conversations of the protagonists. Then the voices more or less fade out, along with the main characters, and the story is entrusted to a narrative gaze...

We started directing films together in 2006, but we both had years of individual work and experience working with other directors behind us. We feel that in our first two films the use of words through the protagonists' dialogue was a sort of observatory, useful for refining a narrative gaze that was our own entirely. A narrative gaze that was neither the sum of two individual personalities nor the cancellation of both, but a sort of fusion that generated a new gaze, the result

of an encounter that has radically changed our lives. That said, words were the driving force that developed the storyline in both *I promessi sposi* and *Grandi speranze* from their inception. In the closing segment of *Grandi speranze*, however, when the manager meets with his staff, it is clear that we are moving towards the removal of words while silence begins to gain ground within the narration.

I have the impression that *The Castle*, *Dark Matter* and *Blu* were made and cut as if they were sci-fis or thrillers... Then your gaze slowly opens to the world.

We like to dabble with different film genres, but we always try to leave a crack that lets through meaning not only for the film but also for our way of using art to give something back to the world we live in. Doubt and unease are always our travelling companions.

What are you looking for when you film? The human truth of a character, the meaning of a situation, the state of things?

Our films narrate the process of building time and space. Once we define space-time coordinates, we go on to look at the inhabitants of our landscape: humans, animals,

atmospheric agents, light, darkness. We always do this with a feeling of amazement and discovery. We're looking for an epiphany; the mystery concealed behind the complexity of things which we believe cinema is capable of revealing.

***The Never Ending Factory of the Duomo* has all the feel and structure of a fairy tale, shifting from tangible and material to abstract and spiritual. How did this project start and develop?**

The Never Ending Factory of the Duomo emerged as an "expanded extract" of one of the *Spira Mirabilis* movements. Like a classic fable, the story revolves around a renowned figure, the Milan Cathedral. As the film progresses, however, the lead is taken over by vertigo, in the relationship between the very small and the very large. We tried to breathe life and movement into inanimate stone, we dismembered the cathedral, breaking it down into the magical place that is the "cemetery of statues", imagining a beyond-life and a beyond-world for them. In this film, more than in any other film we have made, in addition to what we see, reality acts as the go-between for the power of thought and vision. Here we feel that abstraction is all the more stirring, because it



is closely bound to humanity's never-ending work on stone.

***Spira Mirabilis* is a complex project. How was it conceived and how did it develop?**

Although *The Never Ending Factory of the Duomo* was presented before *Spira Mirabilis*, the latter is ideally the film that should follow *Dark Matter*, which deals with human stupidity and blindness. It's a scathing film with rare hints of 'pietas', ending with a night scene during which a battery of missiles is fired into the apparently unspoiled sea surrounding Sardinia. The missiles light up the sky like the fireworks of a popular festival, a split second of wonder before death casts its spell. The starting point of *Spira Mirabilis* is that night: there are no missiles in the sky now, replaced by the thunder and lightning of a distant storm. A Native American woman is at the centre of the frame, speaking in Lakota to explain a cosmogony to her granddaughter. We wanted to let go of the mood of suspicion that imbued *Dark Matter* and sought to bring the "better" face of humanity to the fore. We wanted to make an anti-cinematographic film, detached from a specific situation of conflict. After learning about the small immortal jellyfish *turritopsis nutricola*, studied by Professor Shin Kubota of

Kyoto University, we understood that talking about immortality would be the core of our new project. The film was actually the result of aggregation and harmonization of stories that had been with us for some time and new horizons: a journey through the elements of nature and the stress of humans trying to overcome their limits. *Spira Mirabilis* is a "film-world" in which we try to experiment with new languages, gazes and sounds. With this film, we suppress the idea of boundaries and proportions: on the one hand we explore thoughts, dreams, desires and see them reflected in the incessant bustle of our protagonists; on the other, large and small are mixed, as are details and generalities, making writing flexible so it goes beyond reality and draws closer to abstraction. *Spira Mirabilis* is a film of tensions, evocations and empathy. Perhaps, more than anything, it's a film about dreams and, inevitably, our research proceeds from here.

Can you tell us anything about your latest project, *Guerra e Pace*?

The initial idea for *Guerra e Pace* came to us one day outside the Italian Embassy in Bern, when we were finishing up *Spira Mirabilis*. We wondered what role, what value these institutional buildings might still have and, more generally, what

diplomatic activity means in a world where communication and news travel at breakneck speed. After significant amounts of research, pondering and consultation, we concluded that today—more than ever—we need to rethink the instruments that prevent, limit and contain conflicts, in order to foster dialogue between people and institutions. Films, right from the beginning, have revealed a much stronger bond with war than with peace, due both to the spirit surging through the first half of the last century—and the essential need to document historical events—but also the outright difficulty in filming a peace process. We decided therefore to reflect on the images of past and present, not only as instruments of war, but also as possible instruments of peace. *Guerra e Pace* will not be a historical reconstruction of war in the 20th century, but a reflection on how images have depicted war and how they might depict peace.

MASSIMO D'ANOLFI, MARTINA PARENTI

BLU

ITALY | 2018 | 20' | ITALIAN

INTERNATIONAL PREMIERE



SCREENPLAY

Massimo D'Anolfi, Martina Parenti

PHOTOGRAPHY

Massimo D'Anolfi

SOUND

Tommaso Barbaro

EDITING

Massimo D'Anolfi, Martina Parenti

MUSIC

Massimo Mariani

PRODUCTION

Massimo D'Anolfi, Martina Parenti
(Montmorency Film)

Un voyage nocturne dans les entrailles de la Terre. La caméra suit le travail d'une machine qui creuse des tunnels pour de nouvelles lignes métropolitaines souterraines. Un court métrage qui part de l'obscurité pour s'approcher lentement de la lumière, quand le dernier fragment de rocher tombe et l'éternelle nuit des travailleurs s'achève. Un film qui montre le lien inextricable entre l'homme et la machine.

Eine nächtliche Reise in die Eingeweide der Erde. Die Kamera folgt der Arbeit einer Maschine, die Tunnel für neue U-Bahn-Linien gräbt. Ein Kurzfilm, der von der Dunkelheit ausgeht, um sich langsam dem Licht zu nähern, bis das letzte Felsfragment fällt und die ewige Nacht der Arbeiter zu Ende geht. Ein Film, der die untrennbare Verbindung zwischen Mensch und Maschine aufzeigt.

A nocturnal voyage into the bowels of the Earth. The camera follows the work of a machine that is digging tunnels for new underground railway lines. A short film that starts from the darkness to slowly approach the light, when the last fragment of rock falls and the workers' eternal night comes to an end. A film that shows the inextricable bond between human and machine.

CONTACT

Massimo D'Anolfi & Martina Parenti
Montmorency Film
+390258311361
montmorencyfilm@yahoo.it

LUCIANO BARISONE

MASSIMO D'ANOLFI, MARTINA PARENTI

DARK MATTER

MATERIA OSCURA

ITALY | 2013 | 80' | ITALIAN



SCREENPLAY

Massimo D'Anolfi, Martina Parenti

PHOTOGRAPHY

Massimo D'Anolfi

EDITING

Massimo D'Anolfi, Martina Parenti

MUSIC

Massimo Mariani

PRODUCTION

Massimo D'Anolfi, Martina Parenti
(Montmorency Film)

Le polygone de Salto di Quirra en Sardaigne est depuis plus que 50 ans le lieu où le gouvernement italien et les gouvernements d'autres pays du monde ont expérimenté de nouvelles armes et fait sauter d'anciens arsenaux, endommageant le territoire sans relâche. En suivant une enquête, un photographe au travail et la vie de deux bergers, *Dark Matter* explore et dénonce cette situation insoutenable.

Das militärische Sperrgebiet in Salto di Quirra auf Sardinien wird seit mehr als 50 Jahren von der italienischen Regierung und den Regierungen anderer Länder der Welt genutzt, um neue Waffen zu testen und alte Arsenale zu vernichten, was der Umwelt unerbittlichen Schaden zufügt. Indem der Film eine Untersuchung, die Arbeit eines Fotografen und das Leben zweier Hirten begleitet, erforscht *Dark Matter* diese unerträgliche Situation und klagt sie an.

For over 50 years, the Salto di Quirra range in Sardinia has been the site on which the Italian government and governments from other countries around the world have tested new weapons and blown up old stockpiles, tirelessly damaging the area. By following an investigation, a photographer at work and the life of two shepherds, *Dark Matter* explores and condemns this unbearable situation.

CONTACT

Massimo D'Anolfi & Martina Parenti
Montmorency Film
+390258311361
montmorencyfilm@yahoo.it

LUCIANO BARISONE

MASSIMO D'ANOLFI, MARTINA PARENTI
GRANDI SPERANZE

GREAT EXPECTATIONS

ITALY | 2009 | 77' | ITALIAN, ENGLISH, CHINESE



SCREENPLAY

Massimo D'Anolfi, Martina Parenti

PHOTOGRAPHY

Massimo D'Anolfi, Martina Parenti

SOUND

Massimo D'Anolfi, Martina Parenti

EDITING

Massimo D'Anolfi, Martina Parenti

MUSIC

Massimo Mariani

PRODUCTION

Massimo D'Anolfi, Martina Parenti
(Montmorency Film)

Trois jeunes entrepreneurs s'engagent dans la construction de leurs parcours professionnels. Antonio organise un cours de formation pour les chefs d'entreprise. Federico cherche son futur en Chine. Matteo gère l'entreprise familiale. Une comédie humaine qui suit trois tranches de vie, entre difficultés et espoirs, mais aussi la situation d'un pays, l'Italie, en attente d'une nouvelle classe dirigeante.

Drei Jungunternehmer wollen ihre Karrieren voranbringen. Antonio organisiert eine Weiterbildung für Unternehmensleiter. Federico sucht sein Glück in China. Matteo leitet das Familienunternehmen. Eine menschliche Komödie, die neben Ausschnitten aus dem Leben von drei Männern zwischen Problemen und Hoffnung auch der Lage in Italien folgt, wo man auf eine neue Führungsklasse hofft.

Three young entrepreneurs start out to build their career paths. Antonio organises a training course for business leaders. Federico seeks out his future in China. Matteo runs the family business. A human comedy that follows three slices of life, between difficulties and hopes, and also the situation of a country, Italy, awaiting a new ruling class.

CONTACT

Massimo D'Anolfi & Martina Parenti
Montmorency Film
+390258311361
montmorencyfilm@yahoo.it

LUCIANO BARISONE

MASSIMO D'ANOLFI, MARTINA PARENTI
I PROMESSI SPOSI

THE BETROTHED

ITALY | 2007 | 73' | ITALIAN



SCREENPLAY

Massimo D'Anolfi, Martina Parenti

PHOTOGRAPHY

Massimo D'Anolfi, Martina Parenti

SOUND

Massimo D'Anolfi, Martina Parenti

EDITING

Massimo D'Anolfi, Martina Parenti

MUSIC

Massimo Mariani

PRODUCTION

Federico Schiavi (Sutvuess Soc. Coop.);
Massimo D'Anolfi, Martina Parenti
(Montmorency Film)

Des couples se préparent à leurs mariages imminents. Les employés des bureaux communaux écoutent leurs propos et leurs intentions. Un prêtre de province donne un cours prénuptial en parlant de foi et de science, de spiritualité et de sexualité. Un documentaire en forme de comédie, qui est aussi un intéressant portrait de l'Italie, partagée, comme toujours, entre les règles de l'État et les dogmes de l'Église.

Paare bereiten sich auf ihre unmittelbare bevorstehende Hochzeit vor. Gemeindebüro-Mitarbeiter hören sich ihre Worte und Absichten an. Ein Priester aus einer ländlichen Gegend gibt einen vorehelichen Kurs, in dem er über Glauben und Wissenschaft, Spiritualität und Sexualität spricht. Ein Dokumentarfilm in Form einer Komödie, die auch ein interessantes Porträt Italiens zeichnet, wie immer geteilt zwischen den Regeln des Staates und den Dogmen der Kirche.

Couples prepare for their imminent weddings. Municipal employees listen to their statements and their intentions. A provincial priest gives a pre-nuptial lesson, speaking of faith and science, spirituality and sexuality. A documentary in the form of a comedy, which is also an interesting portrait of Italy, shared, as always, between the rules of the State and the dogmas of the Church.

CONTACT

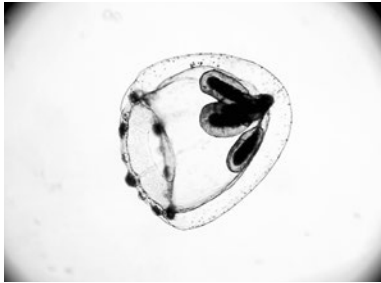
Massimo D'Anolfi & Martina Parenti
Montmorency Film
+390258311361
montmorencyfilm@yahoo.it

LUCIANO BARISONE

MASSIMO D'ANOLFI, MARTINA PARENTI

SPIRA MIRABILIS

ITALY, SWITZERLAND | 2016 | 121' | LAKOTA, FRENCH, SWISS GERMAN,
ITALIAN, ENGLISH, JAPANESE



SCREENPLAY

Martina Parenti, Massimo D'Anolfi

PHOTOGRAPHY

Massimo D'Anolfi

SOUND

Massimo Mariani

EDITING

Massimo D'Anolfi, Martina Parenti

MUSIC

Massimo Mariani

PRODUCTION

Massimo D'Anolfi, Martina Parenti
(Montmorency Film);
David Fonjallaz, Louis Mataré
(Lomotion AG); Urs Augstburger (SRF);
SRG SSR

Des indiens d'Amérique enterrent un vieil homme qui a lutté pour leurs droits. Des ouvriers et restaurateurs italiens travaillent à la conservation du Dôme de Milan. Un couple suisse crée, depuis des années, des étranges instruments musicaux. Un chercheur japonais étudie le cycle vital d'une méduse « immortelle ». En quatre actes voici le chemin de l'homme vers l'infini, accompagné par les mots de Jorge Luis Borges.

Nordamerikanische Indianer begraben einen alten Mann, der für ihre Rechte gekämpft hat. Italienische Arbeiter und Restauratoren arbeiten an der Erhaltung des Mailänder Doms. Ein Schweizer Paar baut seit Jahren seltsame Musikinstrumente. Ein japanischer Forscher untersucht den Lebenszyklus einer « unsterblichen » Qualle. In vier Akten wird der Weg des Menschen ins Unendliche präsentiert, begleitet von den Worten von Jorge Luis Borges.

Native Americans bury an old man who fought for their rights. Italian labourers and restorers work to conserve Milan Cathedral. A Swiss couple have been creating strange musical instruments for years. A Japanese researcher studies the life cycle of an "immortal" jellyfish. In four acts, this is man's path towards infinity, accompanied by the words of Jorge Luis Borges.

CONTACT

The Match Factory
+49 2215397090
info@matchfactory.de
www.the-match-factory.com

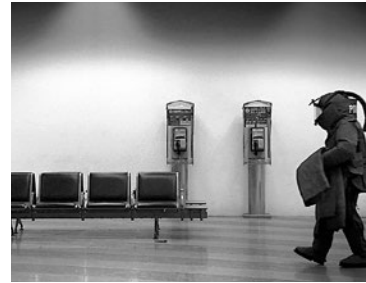
LUCIANO BARISONE

MASSIMO D'ANOLFI, MARTINA PARENTI

THE CASTLE

IL CASTELLO

ITALY | 2011 | 90' | ITALIAN, ENGLISH, SPANISH



SCREENPLAY

Massimo D'Anolfi, Martina Parenti

PHOTOGRAPHY

Massimo D'Anolfi

SOUND

Sebastian Castro Miranda

EDITING

Massimo D'Anolfi, Martina Parenti

MUSIC

Massimo Mariani

PRODUCTION

Massimo D'Anolfi, Martina Parenti
(Montmorency Film)

Milano Malpensa. Au fil des saisons, les images dévoilent la structure labyrinthique de l'aéroport ; une ville presque, faite d'espaces aseptisés où l'orientation du visiteur est mise à l'épreuve. Un lieu de départs et d'arrivées, de contrôles systématiques et d'interrogatoires. Mais aussi de personnes, qui ont fait de ce « château » leur domicile. Un film choral, symbole de notre présence dans le monde.

Milano Malpensa. Im Laufe der Jahreszeiten offenbaren die Bilder die labyrinthartige Struktur des stadtähnlichen Flughafens, der aus aseptischen Bereichen besteht, in denen die Orientierung der Besucher auf die Probe gestellt wird. Ein Ort der Abreisen und der Ankünfte, der systematischen Kontrollen und Befragungen. Aber auch der Personen, die dieses « Schloss » zu ihrem Domizil erkoren haben. Ein chorale Film und ein Symbol für unsere Präsenz in der Welt.

Milano Malpensa. Over the seasons, images reveal the labyrinthine structure of the airport ; almost a town, built of aseptic spaces where the visitor's sense of direction is tested. A place of departures and arrivals, of systematic checks and questioning. But also of people, who have made this "castle" their home. An ensemble film, symbolic of our presence in the world.

CONTACT

Massimo D'Anolfi & Martina Parenti
Montmorency Film
+390258311361
montmorencyfilm@yahoo.it

LUCIANO BARISONE

MASSIMO D'ANOLFI, MARTINA PARENTI

THE NEVER ENDING FACTORY OF THE DUOMO

L'INFINITA FABBRICA DEL DUOMO

ITALY | 2015 | 74' | ITALIAN



SCREENPLAY

Massimo D'Anolfi, Martina Parenti

PHOTOGRAPHY

Massimo D'Anolfi

SOUND

Martina Parenti

EDITING

Massimo D'Anolfi, Martina Parenti

MUSIC

Massimo Mariani

PRODUCTION

Massimo D'Anolfi, Martina Parenti
(Montmorency Film)

La construction du Dôme de Milan – la plus grande cathédrale d'Italie – a commencé il y a plus de six siècles et, semble-t-il, ne s'achèvera jamais. Ce film, empreint de poésie et visuellement très marquant, suit les travaux de conservation de ce monument ; de l'extraction et du traitement du marbre à l'œuvre des maçons, des charpentiers, des forgerons, des restaurateurs, des orfèvres, etc.

Der Bau des Mailänder Dom – die grösste Kathedrale Italiens – begann vor mehr als sechs Jahrhunderten und es scheint als ob es nie enden wird. Dieser poetische und visuell besonders eindrucksvolle Film folgt den Arbeiten zur Erhaltung des Bauwerks, von der Gewinnung und der Bearbeitung des Marmors bis zur Arbeit der Maurer, Zimmermänner, Schmiede, Restauratoren, Goldschmiede...

The construction of the Milan Cathedral—the largest cathedral in Italy—began over six centuries ago and appears as if it will never end. This film, visually striking and imbued with poetry, follows the conservation work of this monument; from the quarrying and processing of marble to the work of the stone masons, carpenters, blacksmiths, restorers, goldsmiths...

CONTACT

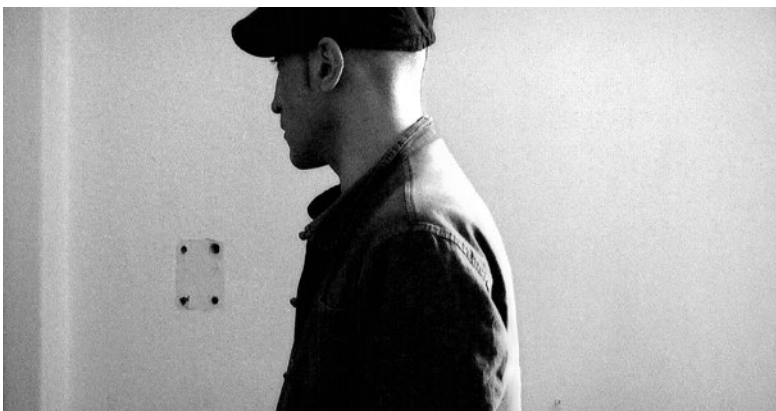
Massimo D'Anolfi & Martina Parenti
Montmorency Film
+390258311361
montmorencyfilm@yahoo.it

LUCIANO BARISONE

ATELIER

TARIQ TEGUIA

En partenariat avec la HEAD-Genève.



TARIQ TEGUA

UNE BIOGRAPHIE | EINE BIOGRAPHIE | A BIOGRAPHY

FILMOGRAPHY

2015 Où en êtes-vous, Tariq Tegua? (sf)
 2013 Venice 70: Future Reloaded's Part
 2013 Zanj Revolution
 2008 Inland
 2006 Rome Rather Than You
 2003 The Fence (sf)
 1998 Rebar (sf)

Né à Alger en 1966, Tariq Tegua a suivi des études de philosophie et d'arts plastiques, plus particulièrement de photographie, à Paris, où il a soutenu sa thèse sur Robert Frank – figure influente dans sa future pratique de cinéaste. Entre 1992 et 2002, il réalise successivement *Kech'mouvement*, *Le Chien*, *Ferrailles d'attente* et *La Clôture*, quatre courts métrages tournés dans une Algérie marquée par la violence et le terrorisme. La création, avec son frère Yacine, de sa propre société de production, Neffa Films, lui permet de tourner ses premiers longs métrages *Rome plutôt que vous* (2006), puis *Inland* (2008), tous deux présentés à la Mostra de Venise. Longs métrages qui le révèlent, aux côtés du libanais Ghassan Salhab, comme un des cinéastes du monde arabe les plus importants de sa génération. Adeptes de l'hybridation et de l'anti-naturalisme, Tariq Tegua porte un regard acerbe sur son pays et sur les dynamiques socio-politiques en cours dans l'espace méditerranéen – théâtre de sa dernière « fiction cartographique » *Révolution Zendj*, sortie en 2014.

Tariq Tegua, 1966 in Algier geboren, studierte Philosophie und bildende Kunst, insbesondere Fotografie in Paris, wo er mit einer Arbeit über Robert Frank promovierte, der auch seine zukünftige Filmarbeit beeinflusste. Zwischen 1992 und 2002 drehte er unter anderem die vier Kurzfilme *Kech Mouvement*, *Le Chien*, *Ferrailles d'attente* und *La Clôture*, die im von Gewalt und Terrorismus geschundenen Algerien gedreht wurden. Die zusammen mit seinem Bruder Yassin gegründete Produktionsfirma Neffa Films ermöglichte es ihm, seine ersten Spielfilme *Rome plutôt que vous* (2006), und *Inland* (2008) zu drehen, die beide an der Mostra in Venedig gezeigt wurden. Spielfilme, die ihn neben dem Libanesisen Ghassan Salhab als einen der wichtigsten Filmemacher seiner Generation der arabischen Welt offenbarten. Tariq Tegua, der Hybridisierung und Antinaturalismus zu einem Teil seines Konzepts gemacht hat, betrachtet sein Land und die gesellschaftspolitische Dynamik im Mittelmeerraum – Schauplatz seiner jüngsten «kartografischen Fiktion» *Revolution Zendj* (2014) – mit unnachgiebigem Blick.

Born in Algiers in 1966, Tariq Tegua studied philosophy and visual arts, more specifically photography in Paris, where he defended his thesis on Robert Frank—a figure who influenced his future work as a filmmaker. Between 1992 and 2002, he successively directed *Kech'mouvement*, *Le Chien*, *Rebar* and *The Fence*, four short films shot in an Algeria marked by violence and terrorism. The creation, with his brother Yacine, of his own production company Neffa Films, enabled him to shoot his first feature films *Rome Rather Than You* (2006), then *Inland* (2008) both of which were presented at the Venice Film Festival. These works revealed him, alongside the Lebanese director Ghassan Salhab, as one of his generation's most important filmmakers of the Arab World. As a disciple of hybridisation and anti-naturalism, Tariq Tegua takes an acerbic look at his country and the ongoing socio-political dynamics of the Mediterranean region—scene of his latest "mapping fiction" *Zanj Revolution*, released in 2014.

LA CARTE DES DÉRIVES SELON TARIQ TEGUIA

**(...) J'irai à Tombouctou.
Je m'assoierai possédé sous le
portique d'argile. Je boirai l'eau
des anges dans unealebasse et
je dirai: Peut-être viendras-tu?
(...)**

Saadi Youssef, À propos de ce lézard,
à propos de cette nuit

**Les hommes ne peuvent rien
voir autour d'eux qui ne soit leur
visage, tout parle d'eux-mêmes.
Leur paysage même est animé.**
Karl Marx

**Le peuple zawali, le peuple
analphabète, n'a pas son mot
à dire. Mais tôt ou tard, ce peuple
va exploser!**
Mohamed, quartier de Semmar,
banlieue sud d'Alger, in: El Watan,
23 février 2019

Dans sa *Théorie de la dérive*, publiée en 1958 dans le deuxième numéro de l'Internationale situationniste, Guy Debord expliquait que « l'exploration d'un champ spatial fixé suppose l'établissement de bases, et le calcul des directions de pénétration. C'est ici qu'intervient l'étude des cartes, tant courantes qu'écologiques ou psycho-géographiques (...) On peut s'égarer dans des quartiers déjà fort parcourus. » Voici donc une surface blanche striée de lignes noires, une géométrie urbaine abstraite filmée en négatif, dont on s'approche comme si on s'apprêtait à alunir, même s'il s'agit d'une carte d'Alger, dont un narrateur-guide, hors-sol, décale, en voix-off, ironiquement la toponymie. Un « port des Mouches » y serait borné au nord par la « Mer des Obscurités », au sud par des montagnes de Guerlatt. Les « récits des anciens » rapportent aussi l'existence du côté de Bey Nem, dans une forêt dense, de « monstres » tueurs « qui se prénomment eux-mêmes Groupes islamistes armés ». Tariq Tegua a conçu *La Clôture* comme un « pavé » vidéo, un manifeste filmique, hybride, qui enregistre l'irruption d'une parole vindicative et révèle la véritable géographie de la capitale algérienne, du moins telle qu'elle est perçue par ceux qui y vivent. Celle d'une prison à ciel ouvert tissée de frontières invisibles

et néanmoins tangibles (entre l'Alger coloniale, Bab El Oued, les banlieues en chantier perpétuel, terreau de prédication pour l'islamisme, l'absence des femmes dans l'espace public) où de jeunes hommes crient, à visage découvert, face à la caméra leur « dégoûtage » d'une vie insensée de « hittistes »¹, englués, comme des « mouches » dans un corps social post-guerre civile, exsangue, un espace sans perspectives, qu'ils voudraient fuir, affublés d'une nouvelle identité contrainte, celle de « harraga » (clandestin): regarder de l'autre côté, sauter par-dessus la clôture, « brûler » la frontière, rebattre les cartes.

Tel est précisément le geste primordial du cinéma de Tariq Tegua: appréhender un territoire, autant physique que mental, en faire le théâtre d'une dérive qui en repousse peu à peu les limites par la construction de situations, qui prennent la forme de trajectoires, d'histoires possibles. Si l'espace qu'il cartographie dans ses films est avant tout « algérien », il en montre l'envers, « ce à quoi on tourne le dos »: le labyrinthe périphérique de La Madrague (*Rome plutôt que vous*), « l'arrière-pays » qui prend les dimensions d'un continent (*Inland*), lui-même décadé dans un ensemble géographique, historique et culturel

plus vaste (*Révolution Zendj*). Et ce, en brouillant d'autres cartes par l'invention d'un langage propre qui pirate les codes narratifs imprégnant encore de larges pans du cinéma contemporain. Car où s'arrête le documentaire, où commence la fiction dans les films de Tariq Tegua? Pour esquisser une réponse, reprenons ce qu'il faut bien appeler une méthode de travail. Elle débute par une dérive, justement, tant le cinéaste, avant d'écrire, se déplace, regarde autour de lui. Parce qu'il « faut vivre les histoires avant de les inventer ». Et qu'il est sans doute, « possible de faire un film avec tout ce qu'on rencontre en chemin »², des fragments de réalité collectés au bord de la route, pendant une cavale, à l'instar des poètes 'beat' américains qui figurent – comme les photographes, voir entretien ci-après – en bonne place parmi les influences séminales de Tariq Tegua, et dont il dissémine les signes de reconnaissance, le temps d'une séquence – Malek le topographe d'*Inland* sautant dans un train de marchandises avec la jeune migrante pour le sud algérien – ou au détour d'un dialogue – Rami, un jeune Palestinien du camp de Chatila qui veut rejoindre l'Amérique, est invité à y saluer le fantôme de Kerouac dans *Révolution Zendj*.



Cette dérive préparatoire n'est pas nécessairement un exercice solitaire, qui s'appuie sur des réseaux d'amis, des complices, tels que Nasser Medjkane, photographe de presse et chef opérateur à partir de *Rome plutôt que vous*, son frère, Yacine, co-scénariste et producteur – par ailleurs membre du Mouvement démocratique et social (MDS), héritier du Parti communiste algérien, ce qui n'est pas

vie civile, Rachid Amrani, qui lui donne la réplique, un des jeunes du quartier de Bab El-Oued apparaissant déjà dans *La Clôture*, tout comme Fehti Ghares, fidèle parmi les fidèles, dans la peau d'un petit soldat islamiste de La Madrague, celle d'un militant politique d'*Inland* et fabuleux Ibn Battutâ de *Révolution Zendj*... qui est le candidat officiel du MDS aux prochaines élections présidentielles algériennes

technique assumée. *Rome plutôt que vous* a ainsi été tourné avec une caméra mini-DV qui donne une certaine « pauvreté » à l'image, pourtant en adéquation avec ce que le film met à jour, « avec ses conditions de production, avec l'état d'un pays et de son économie. Une image de reporter en somme, sa nature documentaire sans cesse réaffirmée »⁵. Dans la même œuvre, les cartons – « À saisir. Jeune pays très peu servi », un graffiti trouvé sur un mur d'Alger, les regards caméra (ceux de Zina, au début et à la fin du film), les interpellations (d'un jeune vendeur de cigarettes et d'un candidat à l'exil, sur le port) en forme de happening spontané, attestent eux, d'une distance, d'un réel qui vient interférer, perturber le cours de la narration. La manière même dont Tegua travaille la matière de ses films, en étirant les durées ou au contraire en les condensant, comme des flashes, la rythmique visuelle qu'il met en œuvre, prolonge singulièrement le « montage à distance » imaginé par Artavazd Pelechian – une autre influence importante du cinéaste algérien – qui pensait que deux images « décollées » l'une de l'autre parlaient mieux entre elles que si on les plaçait côte à côte. Tariq Tegua construit ses films en usant du contrepoint, à même de faire ressentir, comme dans *Inland*,

l'atomisation de la société algérienne, représentée comme autant d'îlots discontinus qui ne se parlent pas (El Djazaïr, en arabe, signifie « îles » et désigne à la fois sa capitale et tout le pays). Car les émeutiers n'ont que les moyens de l'émeute pour s'exprimer, les activistes politiques débattent vivement du « bazar démocratique », mais dans un lieu clos, tandis que les populations rurales sont reléguées dans les limbes du développement de « l'Algérie nouvelle », un trompe-l'œil que Malek – topographe et cheville ouvrière de l'unification d'un territoire toujours remise à plus tard – tente de déchirer en parcourant un espace inconnu plutôt qu'en le cartographiant. S'il recule, à bout de souffle, au moment ultime, de franchir la frontière, matérialisée par une lumière saturée, comme la jeune migrante africaine qu'il a aidée, c'est qu'il a atteint, pour le moment, la limite de sa dérive, et qu'il doit, lui aussi, « rentrer chez lui », paradoxalement riche de s'être dépouillé, d'avoir déjoué avec un sourire énigmatique son assignation.

Si les personnages de *Rome plutôt que vous* et *Inland* tentent de s'échapper d'un territoire où ils ne peuvent pas ou plus prendre place, ceux de *Révolution Zendj* naviguent d'après une carte géo-politique, qu'il leur

Appréhender un territoire, autant physique que mental, en faire le théâtre d'une dérive qui en repousse peu à peu les limites par la construction de situations, qui prennent la forme de trajectoires, d'histoires possibles.

anodin au regard du contenu politique de son cinéma. Partir, donc, d'une réalité vécue, par soi-même ou d'autres rencontrés en chemin, et tourner. Avec des acteurs, qui n'en sont pas, ou plutôt dont ce n'est pas le métier : Samira Kadour, l'héroïne de *Rome plutôt que vous*, projectionniste à la Cinémathèque d'Alger dans la

ce printemps. Citons encore Dyanna Sabri, alias Nahla, fille d'activistes palestiniens qui joue son propre rôle dans le même film.

« L'intensité documentaire » (selon l'expression juste de Robert Bonamy) qui traverse les films de Tariq Tegua a aussi partie liée avec une légèreté



faut tracer et dont il s'agit d'inventer la légende (au double sens du terme). La dérive dans le cercle de La Madrague, ou selon une ligne de fuite partant du nord-ouest algérien jusqu'au Sahara, prend alors la forme d'une enquête dans le périmètre d'un « polygone étoilé »⁴, à partir d'une autre assignation, surgie du passé, et transmise par de jeunes émeutiers du M'zab que le journaliste-photographe rencontre au début du film. Une identité fantomatique – « Zendj » – trace d'une révolte d'esclaves noirs contre leurs maîtres Abassides dans l'Irak du IXe siècle, à laquelle Battutâ va, en quelque sorte, donner un visage contemporain. En se perdant dans le dédale de Beyrouth, théâtre d'opération où se croisent les conquérants américains qui redessinent les cartes du Moyen Orient et ceux qui habitent encore ce « territoire de perplexité », qui concentrait au début des années 1980, « tout le monde arabe, ses espoirs et ses contradictions », comme le raconte l'un des personnages joué par le cinéaste libanais Ghassan Salhab. Ville qui existe à peine, d'ailleurs, tant y prolifèrent les miroirs, les surfaces vitrées, les reflets, où les frontières physiques qui clivaient le territoire sur une base confessionnelle pendant la guerre civile survivent malgré l'effacement

des traces (voir la séquence où un antiquaire, interrogé par Battutâ sur l'existence de la capitale des révoltés Zendj, l'emmène en promenade sur un carrefour vers lequel convergeaient les zones tenues par les différentes communautés libanaises). C'est à travers la rencontre de Battutâ et de Nahla, fille d'anciens résistants palestiniens exilés en Grèce, venue apporter des fonds récoltés auprès de ses camarades grecs, que s'établissent des connexions possibles, pour Tegua, entre des luttes en cours à l'échelle du bassin méditerranéen. Les émeutiers du sud algérien dialoguent dans l'espace du film avec les tagueurs de Thessalonique et convergent vers ce guide, qui dans le Chatt-El-Arab – delta commun du Tigre et de l'Euphrate et lieu où l'enquête d'Ibn Battutâ s'abîme dans l'indécidable tout en débouchant sur une prise de conscience – découvre peu à peu son visage en prononçant simplement « nous sommes là ». Cette épiphanie renvoie à la trajectoire de l'héroïne qui, au terme de sa propre course, se heurte à une frontière physique en revenant clandestinement en Grèce, et finit par se fondre dans l'insurrection en cours. Ici et ailleurs, Nahla incarne le présent, elle qui « d'ici et de partout », dans la lumière rouge de la chambre noire d'un cinéaste, se révèle, au moment même

où elle choisit de disparaître dans un des angles aigus du polygone.

- 1 « Hit » qui en dialecte algérien, signifie « mur », a été francisé pour désigner ceux qui, privés de travail, s'y adossent pendant leurs journées de désespoir.
- 2 Eric Vidal, *Entretien avec Tariq Tegua*, in: *La Pensée de Midi*, n°22, 2007
- 3 *Ibid.*
- 4 « D'un bout à l'autre du monde méditerranéen, un motif ornemental revient avec une puissance presque obsédante. C'est une sorte de rosace, ou plutôt un polygone pointant vers l'extérieur des angles offensifs ». Kateb Yacine, *Le Polygone étoilé*, 1958. Cité par Anais Farine comme une des clefs de compréhension de *Révolution Zendj* dans un texte qu'elle consacre au film dans l'ouvrage *Jeux sérieux, cinéma et arts contemporains transforment l'essai* – HEAD Genève/Mamco, 2015

DIE KARTE DES UMHERSCHWEIFENS LAUT TARIQ TEGUIA

(...) Ich werde nach Timbuktu gehen Ich werde besessen an der Lehmsäule sitzen Ich werde das Wasser der Engel aus einer Kalebasse trinken und ich werde sagen: Vielleicht kommst du? (...)

Saadi Youssef, *À propos de ce lézard, à propos de cette nuit*

Die Menschen können nichts um sich herum sehen, was nicht ihr Gesicht ist, alles spricht zu ihnen von ihnen selbst. Selbst ihre Landschaft ist beseelt.

Karl Marx

Das Volk der Zawali, das Volk der Analphabeten, hat nichts zu sagen. Aber früher oder später wird dieses Volk explodieren!

Mohamed, quartier de Semmar, banlieue sud d'Alger, in: *El Watan*, 23 février 2019

In seiner *Theorie des Umherschweifens*, die 1958 in der zweiten Ausgabe der *Internationale situationniste* veröffentlicht wurde, erklärte Guy Debord, dass «die Erforschung eines festen Raumes die Schaffung von Grundlagen und die Berechnung von Durchdringungsrichtungen erfordert. Hier setzt das Studieren der Karten an, ob alltäglicher, ökologischer oder psychogeographischer Art (...) Wir können uns in Stadtvierteln verirren, die bereits stark durchlaufen werden.» Es ergibt sich eine weisse, von schwarzen Linien überzogene Oberfläche, eine abstrakte, im Negativ gefilmte städtische Geometrie, der man sich nähert, als mache man sich zur Mondlandung bereit – auch wenn es sich um eine Karte von Algier handelt, deren Toponymie aus dem Off von einem erzählenden Stadtführer ironisch verfälscht wird. Ein «Fliegenhafen» sei dort im Norden vom «Meer der Dunkelheiten», im Süden von den Guermatt-Bergen eingeschlossen. In den «Erzählungen der Alten» wird auch von tötenden «Monstern» in den dichten Wäldern bei Bey Nem berichtet, «die sich selbst den Vornamen Bewaffnete islamistische Gruppen gegeben haben». Tariq Teguias hat *The Fence* als «Pflasterstein» im Videoformat, als hybrides filmisches Manifest konzipiert, das das Hereinbrechen eines rachsüchtigen Wortes aufzeichnet und die wahre, von

den dort Lebenden wahrgenommene Geographie der algerischen Hauptstadt enthüllt. Die eines Gefängnisses unter freiem Himmel, bestehend aus so unsichtbaren wie greifbaren Grenzen (zwischen dem kolonialen Algier, Bab El Oued, den ständig im Bau befindlichen, als Nährboden für Islamismus fungierenden Vororten, dem Fehlen der Frau im öffentlichen Raum), in dem junge Männer mit unverhüllten Gesichtern ihren «Ekel» vor einem «Hittisten»¹ – Leben in die Kamera schreien, wie «Fliegen» an einem blutleeren sozialen Gebilde aus der Zeit nach dem Bürgerkrieg festklebend, ein Raum ohne Perspektiven, aus dem sie fliehen möchten, zwangsweise ausgestattet mit der neuen Identität des «Harraga», des Illegalen: Zur anderen Seite schauen, über den Zaun springen, die Grenze «abfackeln», die Karten neu mischen.

Genau das ist die wesentliche Geste des Kinos von Tariq Teguias: ein sowohl physisches als auch mentales Territorium erfassen und es zur Kulisse eines Umherschweifens machen, das die Grenzen durch die Konstruktion von Situationen, die die Gestalt von möglichen Wegen, Geschichten annehmen, verschiebt. Der von ihm in seinen Filmen kartografierte Raum mag vorwiegend «algerisch» sein, doch zeigt er auch die Kehrseite, die «dem man den Rücken zukehrt»: Das Stadtrand-Labyrinth von

La Madrague (*Rome Rather Than You*), das «Hinterland», das die Ausmasse eines Kontinents annimmt (*Inland*), selbst aber aus dem Rahmen eines breiteren geografischen, historischen und kulturellen Kontexts gerissen ist (*Zanj Revolution*). Zu diesem Zweck wird durch die Erfindung einer eigenen Sprache, ein Hack der narrativen Richtlinien, die auch heute noch grosse Teile des zeitgenössischen Kinos prägen, noch mehr Verwirrung gestiftet. Denn wo hört in den Filmen von Tariq Teguias der Dokumentarfilm auf, wo beginnt die Fiktion? Um den Ansatz einer Antwort zu finden, ist die Betrachtung dessen nötig, was als Arbeitsmethode bezeichnet werden muss. Ihren Anfang macht bewusstes Umherschweifens, denn vor dem Schreiben geht der Filmmacher umher und schaut sich um. Weil man «die Geschichten erleben muss, bevor man sie erfindet». Und es zweifellos «möglich ist, einen Film aus all dem zu machen, was einem unterwegs begegnet»². Bruchstücke der Realität, am Wegesrand aufgelesen während eines Ausbruchs im Stil der amerikanischen ‚Beats‘, die wie auch die Fotografen – mehr dazu im Interview dass in diesem Katalog zu finden ist – einen wichtigen Platz unter den Einflüssen Tariq Teguias einnehmen und als solche in Sequenzen anerkannt werden, Malek, der Topograph aus Inland, der mit der jungen Migrantin



THE FENCE

auf einen Güterzug in Richtung Südalgerien springt, oder Rami, ein junger Palästinenser aus dem Flüchtlingslager Chatila, der nach Amerika will und in einem Dialog eingeladen wird, das Phantom Kerouacs in *Zanj Revolution* zu grüssen.

Dieses vorbereitende Umherschweifens findet nicht zwangsläufig im

und Produzent, zudem Mitglied der Demokratischen und Sozialen Bewegung (MDS), Nachfolgerin der algerischen Kommunistischen Partei, was angesichts des politischen Inhalts seines Kinos nicht belanglos ist. Von einer Realität ausgehen also, die man selbst erlebt hat oder die andere erlebt haben, und dann drehen. Mit Schauspielern, die keine sind, oder

Ein sowohl physisches als auch mentales Territorium erfassen und es zur Kulisse eines Umherschweifens machen, das die Grenzen durch die Konstruktion von Situationen, die die Gestalt von möglichen Wegen, Geschichten annehmen, verschiebt.

Alleingang statt, es stützt sich auf Netzwerke von Freunden und Komplizen wie Nasser Medjkane, Pressefotograf und ab *Rome Rather Than You* auch Kameramann oder seinen Bruder Yassin, Co-Drehbuchautor

besser gesagt die diesen Beruf nicht ausüben: Samira Kadour, Hauptdarstellerin von *Rome Rather Than You*, ist eigentlich Filmvorführerin in der Kinemathek von Algier; ihr gegenüber spielt Rachid Amrani, ein Jugendlicher

aus dem Viertel Bab El-Oued, der bereits in *The Fence* zu sehen war, ebenso wie der getreue Komparse Fehti Gharedans, der in die Haut eines kleinen islamistischen Handlangers aus La Madrague schlüpft und in *Inland* einen politischen Aktivistenspieler sowie der fabelhafte Ibn Battutâ aus *Zanj Revolution*... der gleichzeitig der offizielle Kandidat der MDS für die Präsidentschaftswahlen im Frühjahr dieses Jahres ist. Oder Dyanna Sabri, alias Nahla, Tochter palästinensischer Aktivistin, die im selben Film ihre eigene Rolle spielt.

Die «dokumentarische Intensität» (wie Robert Bonamys es so treffend beschrieb), die sich durch die Filme von Tariq Teguia zieht, ist zum Teil auch der bewusst leicht gewählten Technik zu verdanken. *Rome Rather Than You* etwa wurde mit einer Mini-DV-Kamera gedreht, die das Bild mehr oder weniger «arm» wirken lässt, was jedoch im Einklang mit dem steht, was der Film «mit seinen Produktionsbedingungen, mit dem Zustand eines Landes und seiner Wirtschaft» ans Licht bringt. Genaugenommen Bilder eines Reporters mit «unentwegter Bestätigung ihrer dokumentarischen Natur»³. Im gleichen Werk zeugen Kartons – «Schnäppchen. Junges Land, fast ungebraucht», ein Graffiti an einer Wand in Algier, Blicke in die Kamera

(die von Zina, am Anfang und am Ende des Films), Festnahmen (eines jungen Zigarettenhändlers und eines Ausreisewilligen im Hafen) – in Form eines spontanen Happenings von einer Distanz, einer Realität, die den Verlauf der Erzählung stört. Die Art und Weise, wie Teguia die Materie seiner Filme bearbeitet, ihre Dauer dehnt oder sie im Gegenteil zu Blitzen verdichtet und die von ihm verwendete visuelle Rhythmik bilden eine eigentümliche Erweiterung des von Artavazd Pelechian, einem weiteren wichtigen Einfluss des algerischen Filmemachers, entwickelten «Schnitts der Ferne», der von der Annahme ausging, dass zwei voneinander «gelöste» Bilder besser miteinander kommunizieren, als wenn sie nebeneinander gestellt werden. Für den Aufbau seiner Filme nutzt Tariq Teguia den Kontrapunkt, der wie in *Inland* in der Lage ist, die Atomisierung der algerischen Gesellschaft – dargestellt als eine Reihe von Inseln, die nicht miteinander sprechen – zu vermitteln (al-Dschazā'ir, der arabische Name Algiers und Algeriens, bedeutet wörtlich «Inseln»). Denn die Krawallmacher haben als einziges Ausdrucksmittel das Unruhestiften, die politischen Aktivistinnen debattieren heftig über den «demokratischen Basar», aber in einem geschlossenen Raum, und die Landbevölkerung ist in die Vorhölle der Entwicklung des «neuen Algeriens»



verbannt – ein Trompe-l'oeil-Gebilde, das Malek, Topograph und treibende Kraft einer ständig erneut verschobenen Vereinigung eines Territoriums, in seine Einzelteile zu zerlegen versucht, indem er durch einen unbekanntem Raum zieht, anstatt ihn zu kartieren. Als er, ausser Atem, im letzten Moment davor zurückschreckt, die von einem gesättigten Licht dargestellte Grenze wie die junge afrikanische Migrantin zu überqueren, der er geholfen hatte, wird deutlich, dass er fürs Erste die Grenze seines Umherschweifens erreicht hat und auch er «nach Hause zurückkehren» muss, paradoxerweise bereichert durch seine Entbehrung, durch die mit einem rätselhaften Lächeln umgangene Zuweisung.

Wo die Figuren aus *Rome Rather Than You* und *Inland* versuchen, aus einem Gebiet zu fliehen, wo sie ihren Platz nicht oder nicht mehr haben, folgen die aus *Zanj Revolution* einer geopolitischen Karte, die sie selbst zeichnen müssen und deren Legende (im doppelten Sinn) noch zu erfinden ist. Das Umherschweifen im Kreis von La Madrague oder entlang einer Fluchtlinie, die im Nordwesten Algeriens entspringt und zur Sahara führt, nimmt dann die Form einer Untersuchung innerhalb eines «sternförmigen Polygons»⁴ an, deren Ausgangspunkt eine andere, aus der Vergangenheit aufgetauchte

Zuweisung ist, die von den jungen Randalierern des M'zab, auf die der Journalist und Fotograf zu Beginn des Films trifft, weitergegeben wird. «Zendj», eine geisterhafte Identität und Spur einer Revolte schwarzer Sklaven gegen ihre den Abbasiden angehörenden Besitzer im Irak des 9. Jahrhunderts, der Battutâ gewissermassen ein zeitgenössisches Gesicht gibt. Indem man sich verliert im Labyrinth von Beirut, Operationsgebiet der amerikanischen Eroberer, die die Karten des Mittleren Ostens neu zeichnen und jener, die dieses «Territorium der Ratlosigkeit» weiter bewohnen, das Anfang der 1980er Jahre die «gesamte arabische Welt, ihre Hoffnungen und Widersprüche» konzentrierte, wie eine von dem libanesischen Filmemachers Ghassan Salhab gespielte Figur erzählt. Eine mit ihren vielen Spiegeln, Glasflächen und Reflexionen übrigens kaum wirklich existierende Stadt, in der die physischen Grenzen, die während des Bürgerkriegs eine Unterteilung des Gebiets nach Konfessionen bewirkten, trotz des Auslöschens der Spuren überleben – deutlich zu sehen in der Sequenz, in der ein von Battutâ über die Hauptstadt der Aufständischen der Zendj-Revolte befragter Antiquitätenhändler ihn zu einer Kreuzung mitnimmt, an der die von den verschiedenen libanesischen Gemeinschaften gehaltenen Zonen zusammenfliessen. Über das Treffen von Battutâ und Nahla, Tochter

ehemaliger palästinensischer Widerstandskämpfer im Exil in Griechenland, die gekommen ist, um die bei ihren griechischen Kameraden gesammelte Gelder zu bringen, werden für Teguia mögliche Verbindungen zwischen den Kämpfen deutlich, die im Mittelmeerraum vorlaufen. Die Unruhestifter aus dem Süden Algeriens führen im Raum des Films einen Dialog mit den Sprayern aus Thessaloniki und nähern sich dem Führer, der im Chatt-El-Arab, dem gemeinsamen Delta von Tigris und Euphrat und Ort, an dem Ibn Battutâs Untersuchung im Unentscheidbaren verläuft, gleichzeitig aber in ein Bewusstwerden mündet, nach und nach sein Gesicht zeigt, indem er einfach «wir sind da» sagt. Diese Offenbarung bezieht sich auf den Weg, den die Protagonistin genommen hat, die am Ende bei ihrer illegalen Rückkehr nach Griechenland auf eine physische Grenze stösst und schliesslich Teil des laufenden Aufstands wird. Hier und anderswo verkörpert Nahla die Gegenwart – sie, die «von hier und überall» ist und sich im roten Licht der Dunkelkammer eines Filmemachers in dem Moment offenbart, in dem sie beschliesst, in einer der spitzen Ecken des Polygons zu verschwinden.

1 "Hit", was im algerischen Dialekt "Mauer" bedeutet, wurde zum Französischen übertragen, um diejenigen zu bezeichnen, die arbeitslos sind und sich während ihrer Tage des Nichtstuns auf die Mauer verlassen.

2 Eric Vidal, *Entretien avec Tariq Teguia*, in: *La Pensée de Midi*, n°22, 2007

3 *Ibid.*

4 Von einem Ende der mediterranen Welt zur Anderen, kehrt ein Ziermuster mit fast eindringlicher Kraft zurück. Es ist eine Art Fensterrosette oder eher ein Polygon, der auf Angriffswinkeln nach außen zeigt." Kateb Yacine, *Le Polygone étoilé*, 1958. Zitiert von Anais Farine als ein Schlüssel zum Verständnis für *Zanj Revolution* in einem Text über den Film, erschienen in *Jeux sérieux, cinéma et arts contemporains transforment l'essai* – HEAD Genève/Mamco, 2015.

THE MAP OF DÉRIVES ACCORDING TO TARIQ TEGUIA

(...) I will go to Timbuktu. I will sit possessed beneath the clay portico. I will drink the water of the angels in a calabash and I will say: Perhaps you'll come? (...)

Saadi Youssef, *À propos de ce lézard, à propos de cette nuit*

Men can see nothing around them that is not their own image; everything speaks to them of themselves. Their very landscape is alive.

Karl Marx

The zawali people, the illiterate people, have no say. But sooner or later, these people will explode!

Mohamed, quartier de Semmar, banlieue sud d'Alger, in: *El Watan*, 23 février 2019

In his "Theory of the Dérive", published in 1958 in the second issue of *Internationale situationniste*, Guy Debord explained that "The exploration of a fixed spatial field entails establishing bases and calculating directions of penetration. It is here that the study of maps comes in—ordinary ones as well as ecological and psycho-geographical ones (...) We can lose ourselves in neighbourhoods that have already been much explored." So here is a white surface striped with black lines, an abstract urban geometry filmed in negative. We approach it as if we were preparing to land on the moon, even if it is a map of Algiers, whose narrator-guide, above ground, ironically shifts the toponymy in the voice-over. A "Port des Mouches" that would be limited to the north by the "Sea of Obscurities" and to the south by the mountains of Guermatt. The "tales of the elders" also report the existence near Bey Nem, in a dense forest, of murderous "monsters" "who call themselves armed Islamist groups". Tariq Teguiá designed *The Fence* like a video projectile, a filmic manifesto, a hybrid, which records the irruption of vengeful speech and reveals the real geography of the Algerian capital, or at least how it is perceived by those who live there. Like an open-air prison woven with invisible yet tangible frontiers (between colonial Algiers, Bab El

Oued, the suburbs constantly under construction, a breeding ground for the preaching of Islamism, and the absence of women in the public space). Here, young men, in front of the camera, their faces uncovered, shout about their "dégoûtage" (frustration) with the senseless life of "hittistes"¹, stuck, like "flies" in a post-civil social entity, bloodless, in a space without prospects, that they would like to escape, saddled with a new forced identity, that of a "harraga" (an illegal): to look at the other side, to jump over the fence, to "burn" the frontier, to reshuffle the cards.

This is precisely the primordial gesture of Tariq Teguiá's filmmaking: to understand a territory, as much physically as mentally, making it the scene of a dérive ('drifting') that gradually pushes back its limits through the construction of situations, which take the form of possible trajectories and stories. While the space that he maps in his films is first and foremost "Algerian", he shows its other side, "what we turn our backs to": the suburban labyrinth of La Madrague (*Rome Rather Than You*), the "back country" which takes on the dimensions of a continent (*Inland*), itself more widely framed in a greater geographic, historic and cultural entirety (*Zanj Revolution*). And this, by clouding another issue through

the invention of a specific language that hacks the narrative codes that are still pervasive in large swathes of contemporary filmmaking. Because, where does the documentary stop and where does the fiction begin in the films of Tariq Teguiá? To sketch out an answer, let us sketch what we would call his working method. It starts, precisely, with a dérive, as before writing, the filmmaker moves and looks around him. Because you "have to live the stories before you invent them". And because it is undoubtedly "possible to make a film with all that we encounter on the path"², with fragments of reality collected on the side of the road. Or using what is found during an escapade, in the manner of the American Beat Generation poets who prominently figure—like the photographers (see interview in this volume)—among the seminal influences of Tariq Teguiá. He also shows them signs of recognition, during one sequence—Malek the topographer of *Inland* jumping with the young migrant onto a freight train headed for the Algerian south—or in the course of a dialogue—Rami, a young Palestinian from the Chatila camp who wants to get to America, is invited to greet the ghost of Kerouac there, in *Zanj Revolution*. This preparatory dérive is not necessarily a solitary exercise; it relies on networks of friends and accomplices.



For example, Nasser Medjkane, press photographer and chief operator from *Rome Rather Than You* onwards, his brother, Yacine, co-writer and producer—who is also a member of the Democratic and Social Movement (MDS), heir to the Algerian Communist Party, which is not insignificant with regard to the political content of his filmmaking. So, his process starts with a reality experienced, by himself

life, Rachid Amrani, who plays alongside her, one of the youths of the Bab El-Oued neighbourhood and who already appeared in *The Fence*, just like Fehti Ghares, the most faithful, playing the part of a small Islamist soldier in La Madrague, or a political militant in *Inland* and the fabulous Ibn Battutâ in *Zanj Revolution...* who is also the official candidate of the MDS in the next presidential elections this spring.

To understand a territory, as much physically as mentally, making it the scene of a *dérive* ('drifting') that gradually pushes back its limits through the construction of situations, which take the form of possible trajectories and stories.

or others met along the way, which serves as a basis for the shoot. He films actors, who are not actors, or rather acting it is not their profession: Samira Kadour, the heroine of *Rome Rather Than You*, a projectionist at the Cinémathèque d'Alger in civilian

We can also mention Dyanna Sabri, alias Nahla, the daughter of Palestinian activists, who plays herself in the same film.

The "documentary intensity" (to use the well-worded expression from Robert Bonamy) that spans the films

of Tariq Tegua is also in league with an accepted lack of technical means. *Rome Rather Than You* was thus shot with a mini-DV camera that provides the image with a certain "poverty". Yet this is in keeping with what the film brings to light, "with its production conditions, with the state of a country and its economy. In short, a reporter's image, by which its documentary nature is constantly reaffirmed"³. In the same work, the details—"Bargain. Young country, little used", a graffiti found on an Algiers wall, the point of view shots (those of Zina, at the start and the beginning of the film), the interrogations (of a young cigarette seller and a candidate in exile, on the harbour) in the form of a spontaneous happening—attest, from a distance, to a reality that comes to interfere and disrupt the course of the narration. The very manner in which Tegua works the subject matter of his films, by drawing out the lengths of shots or to the contrary condensing them, like flashes, and the visual rhythms that he implements singularly extends the "remote editing" imagined by Artavazd Pelechian—another important influence on the Algerian filmmaker—who thought that two images that are pulled apart speak better to each other than if they were placed side by side. Tariq Tegua constructs his films by using counterpoint, which is capable of bringing

out—as in *Inland*—the atomisation of Algerian society, represented as many discontinued islets that do not speak to each other (El Djazair, in Arabic, means "islands" and refers both to its capital and the whole country). For the rioters, riot is their only means for expressing themselves, whilst political activists keenly debate at the "democratic bazar", but cut off from society and the rural populations are relegated to the development limbo of "new Algeria", a trompe-l'œil that Malek—a topographer and key player in the always postponed unification of a territory—attempts to tear up by exploring an unknown space instead of mapping it. When he backs off, breathless, at the last moment, from crossing the frontier, materialised by a saturated light, like the African migrant girl that he has helped, it is because he has reached, for the moment, the limits of his *dérive*, and that he too must "go home", paradoxically rich from having lost everything, from having thwarted his assignation with an enigmatic smile.

While the characters of *Rome Rather Than You* and *Inland* are attempting to escape a territory where they cannot or can no longer take their place, those of *Zanj Revolution* are navigating according to a geo-political map that has to be drawn for them and whose legend (in both senses of



ROME RATHER THAN YOU

the word) needs to be invented. The *dérive* in the La Madrague circle, or, according to a convergence line from north-western Algeria to the Sahara, then takes the form of an investigation in the scope of a "starred polygon"⁴. It follows on from another assignment, rising from the past, and transmitted by young rioters from the M'zab that the journalist-photographer encounters at the beginning of the film. A ghostly identity—"Zanj"—the trace of a rebellion of black slaves against their Abbasid Caliphate masters in 9th century Iraq, to which Battutâ, in a manner of speaking, is to give a contemporary face. He loses himself in the maze of Beirut, the theatre of operations where the American conquerors, who are redrawing the maps of the Middle East, rub shoulders with those who still live in this "territory of perplexity". This territory was, at the beginning of the 1980s, a concentration of "the entire Arab world, its hopes and its contradictions", as recounted by one of the characters played by the Lebanese filmmaker Ghassan Salhab. A city that barely exists, moreover, such it is brimming with mirrors, glazed surfaces, reflections, where the physical frontiers that cleaved the territory on a denominational basis during the civil war survive despite the erasing of the traces (see the sequence in which an antique dealer,

asked by Battutâ about the existence of the capital of the Zanj rebels, takes him on a walk to a crossroads towards which the areas held by the different Lebanese communities used to converge). It is through the meeting of Battutâ and Nahla, the daughter of former Palestinian resistance fighters exiled in Greece—who has come to bring funds raised among her Greek comrades—that possible connections between the current struggles across the Mediterranean Basin are established for Teguia. Within the space of the film, the rioters from South Algeria converse with the graffiti artists of Thessalonica and converge towards this guide, who, in the Chatt-El-Arab—the delta shared by the Tigris and the Euphrates and the place where the investigation by Ibn Battutâ perishes in the undecidable while resulting in an understanding—gradually uncovers his face by simply saying "we are here". This epiphany returns to the trajectory of the heroine who, at the end of her own path, meets with a physical frontier by returning illegally to Greece, and ends up blending into the ongoing insurrection. Here and elsewhere, Nahla embodies the present, she who "from here and everywhere", in the red light of a filmmaker's dark room, reveals herself, at the very moment in which she chooses to disappear into one of the sharp angles of the polygon.

1 In Algerian dialect, "hit" designates "wall". It is used in French to designate those who, deprived of work, lean against it during their days of idleness.

2 Eric Vidal, *Entretien avec Tariq Teguia*, in: *La Pensée de Midi*, n°22, 2007

3 *Ibid.*

4 "From one end of the Mediterranean world to the other, an ornamental motif returns with an almost haunting power. It is a kind of rosette, or rather a polygon pointing outwards from the offensive angles". Kateb Yacine, *Le Polygone étoilé*, 1958. Quoted by Anais Farine as one of the keys to understanding *Zanj Revolution* in a text she dedicates to the film in the publication *Jeux sérieux, cinéma et arts contemporains transforment l'essai* – HEAD Genève/Mamco, 2015

« SISMOLOGUE AUTANT QUE TOPOGRAPHE »

UN ENTRETIEN AVEC TARIQ TEGUIA

Comment en êtes-vous arrivé aux images ? Pouvez-vous nous décrire votre parcours qui va de la photographie au cinéma en passant par la philosophie... Et l'importance qu'a eue pour vous Robert Frank, auquel vous avez consacré votre thèse de doctorat ?

J'ai fait des études de philo, mais cela n'a pas fait de moi un philosophe. Des études de philosophie à Paris 1, puis une thèse à Paris 8. Je ne me souviens pas de la manière dont je suis arrivé aux images, j'ai été là où les événements m'ont porté en quelque sorte... Je faisais de la photo, mais je n'en ai jamais vécu. J'ai fait un petit passage dans un grand quotidien communiste *Alger Républicain*, mais je ne dirais pas pour autant que j'ai été photographe de presse. De même, je n'ai été enseignant que six mois à l'École des Beaux-Arts d'Alger... Pendant que j'étais étudiant, j'allais à la Cinémathèque de Paulo Branco qui diffusait de la série B, du cinéma alternatif, des choses récentes, et je passais pas mal de temps à la bibliothèque et au musée du Centre Pompidou. En écrivant cette thèse sur Robert Frank, j'ai conjugué mon attrait pour les images fixes et en mouvement...

Qu'est-ce qui vous intéressait particulièrement dans la manière de Robert Frank d'aborder le visible ?

Avant la photographie américaine, il y a eu la littérature. Adolescent, j'ai lu plus de livres d'auteurs américains que de littérature européenne et en particulier française, alors que j'ai fait mes études au lycée français d'Alger. À cause des espaces déjà, de la cavale que je pressentais. Et Robert Frank, c'est précisément ça : l'histoire d'une traversée américaine contemporaine. Avec lui, j'ai conjugué à la fois la photo et la littérature, car il était l'ami de Kerouac, Corso, Ginsberg... Sans doute Robert Frank m'a appris à photographier ce qui ne l'était pas d'habitude, à prendre en compte des creux, des temps morts, à l'opposé de tout un pan de la photographie française, en particulier de Cartier-Bresson et son « instant décisif ». Robert Frank photographiait de la durée, du bâillement. Il y avait du grain, du décadré, du flou... Il gardait aussi le ratage et ça m'intéressait !

Pouvez-vous nous dire aussi un mot des New Topographics (Robert Adams, Lewis Balzs, Stephen Shore, etc.) avec lesquels vos films entretiennent aussi des liens, cette façon de photographier les marges, les zones semi-urbaines, à

la lisière du désert ?

Il y a une expression que j'ai reprise à Lewis Balzs quand j'écrivais sur *Rome plutôt que vous*, celle de « ruine récente ». Lewis Balzs a photographié le Far West contemporain, c'est-à-dire des villes fantômes qui dateraient d'il y a dix ans, en cours de décomposition. Ça m'a parlé des espaces que je croisais quand j'allais à Alger. Ce que je voyais, c'était des espaces en déshérence, non finis. C'est l'objet de *Ferrailles d'attente*, une expression d'architectes, qui désigne ces fers qu'on ne bétonne pas en prévision de la construction future d'un étage supplémentaire. Non seulement l'Algérie, mais aussi tout le bassin méditerranéen est couvert de ce chaos architectural, y compris la Grèce où je vis actuellement. Ça parlait de la société, d'un espoir que quelque chose de nouveau advienne, que plus tard on pourra construire, quand il y aura plus d'argent... Inspiré par la littérature et la photographie américaine, je ne voulais pas pour autant, en regardant l'Algérie, plaquer. Il fallait trouver chez nous, ce qui résonnait avec cet imaginaire-là. Je ne voulais pas réinventer l'Amérique en Algérie... Autant il y a de la vitesse chez Kerouac, autant *Rome plutôt que vous* est un road-trip au ralenti, dans des ruelles et ces lieux de la périphérie dans lesquels ont eu



lieu de grands massacres pendant la « décennie noire » des années 1990.

Comment êtes-vous passé de l'essai vidéo, *Ferrailles d'attente*, à la fiction documentaire *La Clôture*, en expérimentant des formes d'écritures non conventionnelles ?

A ce moment-là, les structures publiques grâce auxquelles j'avais réalisé mes premiers courts métrages *Kech/Mouvement* (1992) et *Le Chien* (1996) n'étaient plus en activité. Je n'avais plus d'accès aux caméras 16 mm, et surtout l'expérience ayant été très difficile, je ne voulais plus travailler dans ces conditions-là. L'arrivée sur le marché des caméras VHS-C a changé la donne. Avec un appareil photo, cette caméra, donc, et ma mère qui conduit. Il était dangereux de filmer dans les rues d'Alger – on était au cœur de la guerre civile, et c'est pour ça qu'on filme à partir d'une voiture, avec des photos volées à la sortie des mosquées... J'avais envie de rendre compte de cet espace, des ferrailles d'attente, des corps immobilisés, de la contrainte. Pour ce qui est de *La Clôture*, un ami m'a prêté une mini-DV, on a acheté un micro-cravate, et on a tourné dans la rue, sans demander d'autorisation. C'est mon frère Yacine (avec

lequel Tegua a co-écrit certains scénarios et créé la société de production Neffa Films, *ndlr*) qui prenait le son avec un autre gars. Pour ce film, je cherchais des gens qui soient en mesure de dire la colère, avec des textes préparés ou improvisés, et des plans frontaux. L'addition de *Ferrailles d'attente* et de *La Clôture* a donné *Rome plutôt que vous*, une forme plus étendue et maîtrisée. À vrai dire, je ne me posais pas la question de l'essai ou du documentaire. Tel personnage va parler en direct, filmons-le ! Tel autre tend un panneau qui nous sort du récit, de même... Dans *Rome plutôt que vous*, Zina jette un regard vers la caméra non prémédité, qui détruit la fiction: on va le laisser pour introduire une faille, un tremblement. Quel est le statut de ces personnages, qui sont-ils vraiment ? Peu importe...

Quelle est l'importance des repérages dans l'écriture de vos films ?

Premièrement, il faut regarder... Il n'y a pas d'abord un scénario pour lequel j'irais repérer des lieux avant de les filmer. Il y a d'abord des espaces traversés et des gens rencontrés. Pour *Rome plutôt que vous*, c'était la banlieue d'Alger, des lieux dans lesquels habitaient mes parents, La Madrague... Ce sont des endroits que je connaissais bien, que j'avais filmés

dans *Ferrailles d'attente*. De ces lieux-là est né un récit aussi souple, perforé que possible qui parle du désir de fuite, de partir, de vivre sans papier, en clandestin. Pour *Inland*, c'est différent. L'espace algérien, je le connaissais très peu. J'ai fait plusieurs déplacements, à l'est, à l'ouest, sur la côte, aux portes du désert, où j'allais voir des amis de mon frère, les amis de mes amis, avec lesquels nous avons eu des discussions sur ce que l'on construisait au début des années 2000, dans l'après-guerre civile. J'ai pris des notes, je suis revenu et j'ai écrit un scénario.

Qu'est-ce que la « table de navigation » dont vous vous êtes servi pour *Inland* ?

La table de navigation, c'est une façon de dire que pour moi, faire un film, c'est poser des repères, et de voir, d'un lieu à l'autre, ce qui reliait ces points et faisait sens. La carte consiste à synthétiser d'un coup d'œil une situation aussi bien géographique, spatiale que sociale, politique et même géologique.

Est-ce que vous avez procédé de la même façon pour *Révolution Zedj* ?

J'ai fait la même chose. Ce qui a

permis les voyages, ce sont les festivals. On me demande d'aller au Caire, à Beyrouth, en Grèce... Et de ça est né une cartographie méditerranéo-arabe. Ceux avec qui je discute, ce ne sont plus des amis militants, ce sont des cinéastes.

Qu'ont apporté, en termes de légèreté, les caméras DV, les caméras HD ?

Inland a été tourné avec une caméra à 5000 euros, et c'est tant mieux ! On s'est appuyé sur la faiblesse de l'image, sur son grain, sur les manques de l'optique qui n'était pas interchangeable. Et ça, c'est le souvenir de Robert Frank, ou de Walker Evans qui a fait une série magistrale de portraits avec un appareil photo qu'on achetait au coin de la rue...

Ce qui ne vous empêche pas de composer une image incroyablement plastique. Nous pensons en particulier au début et à la fin de *Inland*...

« La forme, c'est le fond qui remonte à la surface » disait Hugo. Il n'y a pas de distinction. Toute la difficulté que j'ai eue dans mon travail d'analyse était de ne pas séparer la forme du fond. Dans mes films, j'essaie de faire ça. Je ne suis pas en train d'habiller



un discours. Et la forme ne doit pas être une fin en elle-même, sinon c'est du maniérisme... Nous, le plateau, on le découvre au moment où on va filmer. Tout est fait à l'instinct et je me plante beaucoup, mais grâce aux petites caméras, on revient et on refait, comme des peintres travaillant sur le motif...

Il y a une réactivité très forte à ce que le réel vous propose.

Elle y est, mais à condition que la table de navigation ou les textes qui ont précédé aient une véritable intention. Dans *Inland*, par exemple la ligne de fuite, la disparition programmée de Malek, dans *Rome plutôt que vous* les lignes de circulation à travers la banlieue... S'il y a une confiance claire dans les intentions, on peut se permettre d'improviser.

Il nous semble que votre cinéma s'ouvre de plus en plus au monde, en partant d'une position contrainte.

Il s'agit bien évidemment de ça : la banlieue dans *Rome plutôt que vous*, l'arrière-pays dans *Inland*. À partir de ce film, il s'agissait d'élargir la carte et de courber la ligne de fuite, non pas vers une Europe rêvée et mythifiée, mais en réinscrivant l'Algérie

sur son continent qui est l'Afrique. Avec *Révolution Zendj*, l'extension de la carte nous conduit vers la Méditerranée et ce « sous-continent » qu'est le monde arabe.

Ce qui est frappant dans votre travail, c'est la façon dont vous faites dialoguer passé, présent et avenir en particulier *Révolution Zendj*, avec la référence à cette révolte des esclaves noirs du IXe siècle en Mésopotamie et l'aujourd'hui des printemps arabes...

Révolution Zendj a été écrit avant les printemps arabes. Ce que j'ai d'abord rencontré, c'est la force de l'activité politique en Grèce, que je ne trouvais pas en France. Quand je suis allé présenter *Rome plutôt que vous*, puis *Inland*, à Thessalonique, j'ai rencontré des étudiants qui m'ont invité sur leur campus, et j'ai vu des choses que je n'avais jamais vu en France, qui résonnaient avec des mouvements politiques en Algérie. C'est aussi ça mon travail, être sismologue autant que topographe !

***Révolution Zendj*, au fond, n'est-ce pas une sorte d'utopie nomade, comme le cinéma pour vous ? Un lieu où s'invente aussi une autre société, un lieu d'échanges et de confrontations ?**

Ce film parle de lieux où se construisent de grandes solidarités. Malgré les défaites, et elles sont nombreuses dans le camp que j'aimerais défendre – la solidarité, l'égalité, la justice, la liberté, le communisme (ça pourrait prendre ce nom-là, peut-être) – on n'arrivera jamais à totalement éteindre ces espoirs. C'est la persistance des luttes, à défaut de leur convergence, ici et ailleurs, hier et aujourd'hui... Dans *Révolution Zendj*, il y a à la fois de l'espace et des coups de sonde dans la profondeur de l'histoire. Ce sont des murs d'adobe, au sens de Walt Whitman, que je compose...

«SEISMOLOGE UND TOPOGRAF»

EIN GESPRÄCH MIT TARIQ TEGUIA

Wie sind Sie zum Bild gekommen? Können Sie Ihren Werdegang beschreiben, der Fotografie, Kino und Philosophie einschliesst ... Und die Bedeutung, die Robert Frank für Sie hatte, dem Sie Ihre Doktorarbeit gewidmet haben?

Ich habe Philosophie studiert, aber das hat mich nicht zum Philosophen gemacht. Ich studierte Philosophie an der Universität Paris 1 Panthéon-Sorbonne, die Doktorarbeit machte ich an der Uni Paris 8 Vincennes-Saint-Denis. Wie ich zum Bild kam, weiss ich nicht mehr. In gewisser Weise war ich dort, wo mich die Ereignisse hingeführt hatten ... Ich machte Fotos, habe aber nie davon gelebt. Ich war kurz bei der wichtigen kommunistischen Tageszeitung beschäftigt, würde aber deshalb nicht sagen, dass ich Pressefotograf war. Ebenso unterrichtete ich nur sechs Monate lang an der École des Beaux-Arts in Algier ...

Während meines Studiums war ich oft in der Kinemathek Paulo Blancos, wo B-Movies, alternatives Kino, Neues zu sehen war, und verbrachte viel Zeit in der Bibliothek und im Museum des Centre Pompidou. In der Doktorarbeit über Robert Frank vereinte ich meine Begeisterung für unbewegte und bewegte Bilder.

Was hat Sie an Robert Franks Umgang mit dem Sichtbaren besonders interessiert?

Vor der amerikanischen Fotografie gab es für mich die Literatur. Als Teenager las ich bevorzugt Bücher amerikanischer, weniger der europäischen und insbesondere französischen Autoren, obgleich ich das französische Gymnasium in Algier besuchte. Schon allein wegen der Weiten, des Ausbrechens, das ich kommen sah. Und genau das ist Robert Frank: die Geschichte einer zeitgenössischen Reise durch Amerika. Mit ihm konnte ich Fotografie und Literatur verbinden, denn er war ein Freund von Kerouac, Corso, Ginsberg... Von Robert Frank habe ich zweifellos gelernt zu fotografieren, was normalerweise nicht fotografiert wird und Hohlräume, Zeiten des Stillstands zu berücksichtigen. Dies steht im Gegensatz zu einer ganzen Reihe französischer Fotografen, besonders Cartier-Bresson und seinem «entscheidenden Augenblick». Robert Frank fotografierte Dauer und Gähnen. Es konnte könnig, falsch eingestellt, verschwommen werden ... Er behielt auch die Fehler, und das interessierte mich!

Können Sie uns etwas zu den New Topographics (Robert Adams, Lewis Balzs, Stephen Shore usw.)

sagen, mit denen Ihre Filme auch etwas verbindet, etwa die Art und Weise, die Randgebiete, die halbstädtischen Gebiete, die Ränder der Wüste zu fotografieren?

Es gibt einen Ausdruck, den ich von Lewis Balzs übernommen habe, als ich über *Rome Rather Than You* schrieb – den der «frischen Ruine». Lewis Balzs fotografierte den zeitgenössischen Wilden Westen, gemeint sind kaum zehn Jahre alte zerfallende Geisterstädte. Daran musste ich bei Räumen denken, an denen ich vorbeikam, wenn ich in Algier war. Was ich sah, waren verwahrloste, unfertige Räume. Das ist das Thema von *Rebar*. Dieser Ausdruck wird von Architekten für die Metallstreben verwendet, die – dem Bau eines weiteren Stockwerks vorgreifend – nicht einbetoniert werden. Dieses architektonische Chaos ist nicht nur in Algerien, sondern im gesamten Mittelmeerraum einschliesslich Griechenland, wo ich derzeit lebe, zu finden. Es sagt etwas über die Gesellschaft, über die Hoffnung aus, dass etwas Neues passieren wird, dass wir später bauen können, wenn mehr Geld da ist ...

Ich war von amerikanischer Literatur und Fotografie inspiriert, wollte das in Bezug auf Algerien jedoch nicht einfach kopieren. Ich wollte bei uns finden, was diese Vorstellungswelt



widerspiegelte. Ich wollte Amerika in Algerien nicht neu erfinden ... Wo es bei Kerouac auch schnell zugehen kann, ist *Rome Rather Than You* ein Road-Trip in Zeitlupe durch die Gassen und Orte der Peripherie, wo im «Schwarzen Jahrzehnt» der 1990er Jahre grosse Massaker stattfanden.

Wie sind Sie vom Videoessay *Rebar* zu dem Dokumentarfilm *The Fence* gekommen? Indem Sie mit unkonventionellen Arten des Schreibens experimentierten?

Damals waren die öffentlichen Strukturen, dank derer ich meine ersten Kurzfilme *Kech Mouvement* (1992) und *Le Chien* (1996) gedreht hatte, eingestellt worden. Ich hatte keinen Zugang mehr zu 16-mm-Kameras, und da es eine sehr schwierige Erfahrung war, wollte ich ohnehin nicht mehr unter diesen Bedingungen arbeiten.

Alles veränderte sich, als man plötzlich VHS-C-Kameras kaufen konnte. Mit einem Fotoapparat, dieser VHS-C-Kamera, und meiner Mutter am Steuer des Autos. Es war gefährlich, in den Strassen von Algerien zu filmen – wir waren mitten im Bürgerkrieg, und deshalb filmten wir aus dem Auto, machten am Ausgang der Moscheen unauffällig Bilder... Ich wollte über diesen Raum, die unfertigen Metallstreben, die ruhiggestellten Körper, die Zwänge, berichten.

Für *The Fence* hat mir ein Freund eine Mini-DV-Kamera geliehen, wir haben ein Krawattenmikrofon gekauft und in den Strassen gedreht, ohne eine Genehmigung zu beantragen. Mein Bruder Yassin (mit dem Teguiä als Co-Autor einige Drehbücher geschrieben und die Produktionsfirma Neffa Films gegründet hat, Anm. der Redaktion) machte zusammen mit einem anderen Mann die Tonaufnahmen. Für diesen Film suchte ich nach Menschen, die in der Lage waren, mit vorbereiteten oder improvisierten Texten und Frontalaufnahmen Wut auszudrücken. Die Addition von *Rebar* und *The Fence* hat *Rome Rather Than You* mit seiner umfangreicheren, kontrollierteren Form ergeben. Ob Essay oder Doku war für mich ehrlich gesagt keine Frage. Diese oder jene Figur wird live sprechen, lasst uns sie filmen! Ein anderer hält ein Schild hoch, das uns aus der Erzählung herausholt... ähnlich wie in *Rome Rather Than You*, als Zina spontan einen Blick in die Kamera wirft, der die Fiktion zunichtemacht: wir behielten ihn, um eine Schwachstelle, ein Zittern einzuschleusen. Es ist egal, welchen Status diese Figuren haben, wer sie wirklich sind...

Wie wichtig ist die Motivsuche beim Schreiben Ihrer Filme?

Zuerst einmal muss man schauen... Es gibt nicht zuerst ein Drehbuch, für das

ich vor den Dreharbeiten auf Motivsuche gehe. Den Anfang machen durchquerte Räume und Menschen, denen man begegnet ist. Für *Rome Rather Than You* war es die Vorstadt von Algier, Orte, an denen meine Eltern gewohnt haben, La Madrague... In *Rebar* habe ich Orte gefilmt, die ich gut kenne. Aus diesen Orten ist eine maximal flexible, durchlässige Erzählung entstanden, in der es um Entkommen, Weggehen, Leben in der Illegalität geht. Bei *Inland* ist es anders. Ich wusste sehr wenig über den algerischen Raum. Ich unternahm mehrere Reisen, nach Osten, nach Westen, an die Küste, an den Rand der Wüste, wo ich Freunde meines Bruders, Freunde meiner Freunde besuchte und mit denen wir darüber diskutierten, was in den frühen 2000er Jahren, in der Zeit nach dem Bürgerkrieg, gebaut wurde. Ich machte Notizen, kam zurück und schrieb ein Drehbuch.

Was ist die «Navigationstabelle», die Sie für *Inland* verwendet haben?

Die Navigationstabelle ist eine Art zu sagen, dass das Filmemachen für mich darin besteht, Orientierungspunkte zu setzen und von einem Ort zum anderen zu sehen, was diese Punkte miteinander verbindet und einen Sinn ergibt. Die Karte besteht darin, eine sowohl

geografische und räumliche als auch soziale, politische und sogar geologische Situation auf einen Blick zu synthetisieren.

Sind Sie bei *Zanj Revolution* genauso verfahren?

Ich bin genau gleich vorgegangen. Die Festivals hatten das Reisen ermöglicht. Ich wurde nach Kairo, Beirut, Griechenland eingeladen, und daraus ist eine arabisch-mediterrane Kartographie entstanden. Diejenigen, mit denen ich spreche, sind nicht mehr Freunde, die Aktivisten sind, es jetzt sind Filmemacher.

Was haben DV-Kameras und HD-Kameras in Sachen Leichtigkeit gebracht?

Inland wurde mit einer 5000-Euro-Kamera aufgenommen, und das ist gut so! Wir haben die Schwächen des Bildes, die Körnung und die Tatsache genutzt, da das Objektiv nicht austauschbar war. Und es kommt die Erinnerung an Robert Frank oder Walker Evans zum Tragen, der mit einer Kamera, die man an jeder Ecke kaufen kann, eine grandiose Porträtserie geschaffen hat.



ROME RATHER THAN YOU

Dies hindert Sie nicht daran, ein unglaublich plastisches Bild entstehen zu lassen. Dabei denken wir im Besonderen an den Anfang und das Ende von *Inland*...

«Die Form ist Inhalt, der an die Oberfläche hinaufsteigt», sagte Hugo. Es wird nicht unterschieden. Die ganze Schwierigkeit meiner Analysearbeit lag darin, Form und Inhalt nicht zu trennen. Das versuche ich in meinen Filmen zu tun. Ich bin nicht dabei, einen Diskurs auszuschnücken. Und die Form darf auch nicht das eigentliche Ziel sein, sonst ist es Manierismus ... Die Kulisse entdecken wir erst in dem Augenblick, in dem wir zu filmen beginnen. Alles geschieht aus dem Bauch heraus und ich liege oft falsch, aber dank der kleinen Kameras können wir wie Maler, die am Motiv arbeiten, noch einmal von vorne anfangen ...

Es besteht eine sehr starke Reaktivität auf alles, was das Reale Ihnen bietet.

Sie ist da, aber unter der Bedingung, dass die Navigationstabelle oder die vorhergehenden Texte eine echte Absicht haben. In *Inland* beispielsweise die Fluchtlinie, das planmässige Verschwinden von Malek, in *Rome Rather Than You* die Verkehrswege durch die Vorstadt ... Wenn ein

echtes Vertrauen in die Absichten besteht, kann man sich Improvisationen erlauben.

Wir haben den Eindruck, dass sich Ihr Kino, ausgehend von einer vorgegebenen Position, immer mehr der Welt öffnet.

Genau darum geht es: Die Vorstadt in *Rome Rather Than You*, das Hinterland in *Inland*. Ab diesem Film ging es darum, die Karte zu vergrössern, die Fluchtlinie zu biegen – und zwar nicht in Richtung eines geträumten, verklärten Europas, sondern indem Algerien wieder auf seinem Kontinent, nämlich Afrika, verortet wird. Mit *Zanj Revolution* führt uns die Ausdehnung der Karte zum Mittelmeer und dem «Subkontinent» der arabischen Welt.

Was an Ihrer Arbeit auffällt, ist die Art und Weise, wie Sie den Dialog zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft herstellen, besonders in *Zanj Revolution* unter Bezugnahme auf den Aufstand der schwarzen Sklaven in Mesopotamien im 9. Jahrhundert und die Bewegungen des Arabischen Frühlings unserer Zeit ...

Zanj Revolution wurde vor den Bewegungen des Arabischen Frühlings

geschrieben. Als erstes hatte ich die Kraft der politischen Aktivität in Griechenland erlebt, die ich in Frankreich so nicht vorgefunden habe. Als ich *Rome Rather Than You* und *Inland* in Thessaloniki vorstellte, lernte ich Studenten kennen, die mich auf ihren Campus eingeladen haben. Dort sah ich Dinge, die ich in Frankreich nie gesehen habe, die mit den politischen Bewegungen in Algerien im Einklang stehen. Auch das ist meine Arbeit: sowohl Seismologie als auch Topographie zu sein!

Ist *Zanj Revolution* im Grunde nicht eine Art nomadische Utopie, so wie für Sie das Kino? Auch ein Ort, an dem eine andere Gesellschaft erfunden wird, ein Ort des Austauschs und der Konfrontation?

In diesem Film geht es um Orte, an denen kraftvolle Solidarität entsteht. Trotz der Niederlagen, und von denen gibt es viele auf der Seite, die ich verteidigen möchte: Solidarität, Gleichberechtigung, Gerechtigkeit, Freiheit, Kommunismus (so könnte man es vielleicht nennen), es wird nicht gelingen, diese Hoffnungen ganz auszulöschen. Mangels ihrer Konvergenz ist es das Fortbestehen der Kämpfe, hier und anderswo, gestern und heute... In *Zanj Revolution* gibt es sowohl Raum

als auch Sondierungen der Abgründe der Geschichte. Was ich entstehen lasse, ist Trockenmauerwerk im Sinne von Walt Withman...

"SEISMOLOGIST AND TOPOGRAPHER"

AN INTERVIEW WITH TARIQ TEGUIA

What led you to images? Can you describe your journey from photography to film via philosophy? And the significance of Robert Frank, about whom you wrote your doctoral thesis?

I studied philosophy, but that doesn't make me a philosopher. I studied philosophy at the Paris 1 University, and then did my thesis at Paris 8. I don't remember how I ended up working with images, I just went where events took me so to speak... I was taking photos, but I never made a living out of it. I worked for a little while at the major communist daily newspaper *Alger Républicain*, but I still wouldn't say that I was a press photographer. Likewise, I only taught at the School of Fine Arts in Algiers for six months... When I was a student, I used to go to the Paulo Branco Cinémathèque which screened B movies, alternative films, recent things and I used to spend a lot of time at the library and at the Centre Pompidou. In writing this thesis on Robert Frank, I combined my attraction for fixed and moving images...

What particularly interested you in Robert Frank's way of addressing the visible?

Before American photography, I was interested in American literature. As

a teenager, I read more books by American authors than European and, in particular, French literature, even though I was a student at the French High School in Algiers. Already because of the spaces, the escapade that I felt coming. And Robert Frank is precisely that: the history of a contemporary American journey. With him, I combined both photography and literature, because he was a friend of Kerouac, Corso, Ginsberg... Robert Frank undoubtedly taught me to photograph what was not usually photographed, to snap quiet moments, pauses, into account. This is unlike a whole segment of French photography, in particular Cartier-Bresson and his "decisive moment". Robert Frank photographed the lasting, the boredom. There was grain, out of frame, out of focus... He also kept failures and that interested me!

Can you also tell us something about the New Topographics (Robert Adams, Lewis Balzs, Stephen Shore, etc.) with whom your films also maintain links, this way of photographing the margins, semi-urban areas, on the edge of the desert?

There's an expression I took from Lewis Balzs when I was writing about *Rome Rather Than You*, that of "recent

ruin". Lewis Balzs photographed the contemporary Far West, namely ten-years-old ghost towns, already undergoing decomposition. That spoke to me of the spaces I would come across when I went to Algiers. I saw these spaces that were unclaimed, unfinished. This is the subject of *Rebar*, an architect's expression to designate these iron bars that are not covered in concrete, ready for the future construction of an additional floor. It's not just Algeria. The entire Mediterranean basin is also covered with this architectural chaos, including Greece where I'm currently living. It spoke of society, of a hope that something new could happen, that we would be able to build later, when there is more money... Although inspired by American literature and photography, I didn't want, looking at Algeria, to give up. Something here had to be found, something that resonated with that imaginary world. I didn't want to reinvent America in Algeria... As much as there is speed in Kerouac's writing, *Rome Rather Than You* is a road trip in slow motion, in the alleys, in these places in the suburbs where great massacres took place during the "black decade" of the 1990s.

How did you move from the video essay, *Rebar*, to the documentary fiction *The Fence*, by experiment-



ing with non-conventional forms of writing?

At that time, the public structures that had enabled me to direct my first short films *Kech'Mouvement* (1992) and *Le Chien* (1996) were not in operation any more. So I no longer had access to 16 mm cameras and, above all, as the experience had been very difficult, I no longer wanted to work in these conditions. The appearance of VHS-C cameras on the market made a difference. With a camera, that is to say, this camera, and my mother driving. It was dangerous to film in the streets of Algiers—we were in the midst of the civil war, and that's why we were filming from a car, with photos snatched in front of the exits of mosques... What I wanted to take into account was this space, the rebars, immobilised bodies, constraint. As far as *The Fence* is concerned, a friend lent me a mini-DV, we bought a lapel microphone and we shot in the street, without requesting permission. My brother Yacine (with whom Teguia co-wrote some scripts and created the production company Neffa Films, ed.) was doing the sound recording with another guy. For this film, I was looking for people who were capable of expressing their anger, with prepared or improvised texts and frontal shots. The addition of *Rebar* and *The Fence* gave *Rome*

Rather Than You a broader and more controlled form. To be honest, I didn't ask myself questions about the essay or the documentary. Such and such character is going to talk live, let's film him! Someone else is holding a sign that brings us out of the account, likewise... In *Rome Rather Than You*, Zina makes unplanned eye contact with the camera, which destroys the fiction: we will leave it in to introduce a flaw, a tremor. What is the status of these characters? Who are they really? It doesn't matter...

What is the importance of scouting in the writing of your films?

Firstly, you have to look... I don't have a script beforehand and then go and scout places before filming them. Firstly, there are spaces I crossed and people I met. For *Rome Rather Than You*, it was the suburbs of Algiers, places where my parents lived, La Madrague... These are sites that I knew well, that I had filmed in *Rebar*. These places led to a narrative that was as adaptable and as perforated as possible and which spoke of the desire to escape, to leave, to live without papers, illegally. For *Inland*, it's different. I knew very little about the Algerian space. I made several trips, to the east, to the west, to the coast, to the gates of the desert, where I went

to see some of my brother's friends, the friends of my friends. And we all talked about what was being built at the start of the 2000s, after the civil war. I took notes, I came back and I wrote a script.

What is the "navigation table" you used for *Inland*?

The navigation table is a way of saying that, for me, making a film means establishing reference points, and seeing, from one place to another, what was connecting these points and what was making sense. The map summarises at a glance a situation that is as geographical, spatial, as it is social, political and even geological.

Did you use the same method for *Zanj Revolution*?

I did the same thing. Festivals enabled the travelling. I was asked to go to Cairo, Beirut, Greece... And this led to the creation of a Mediterranean-Arab mapping. The people I talk to are no longer militant friends, they're filmmakers.

In terms of lightness, what have DV and HD cameras provided?

Inland was shot with a 5,000 euros camera, that's all for the best! We

drew on the weakness of the image, on its grain, or the deficiencies of the lenses that were not interchangeable. And that's a memory of Robert Frank, or Walker Evans who took a masterful series of portraits with a camera you could buy on a street corner...

This has not prevented you from composing an incredibly three-dimensional image. In particular, we are thinking about the start and the end of *Inland*...

"Form is the content that rises to the surface" said Hugo. There is no distinction. All the difficulty I have had in my analytical work was to not separate form from content. In my films, I try to do that. I'm not in the process of finding images to suit a speech. And the form must not be an end in itself, otherwise it's mannerism... We find the setting at the moment we're going to film. It's all done instinctively and I often get it wrong. But thanks to the small cameras, we come back and we do it again, like painters working on a pattern...



There is a very fast reaction to what reality offers you.

There is, but the condition is that the navigation table or the preceding texts have a real intention. In *Inland*, for example, the convergence line, the programmed disappearance of Malek, in *Rome Rather Than You* the lines of traffic through the suburbs... If there is clear confidence in the intentions, we can allow ourselves to improvise.

It seems to us that your filmmaking is increasingly opening up to the world, starting from a restricted position.

It is, of course, about that: the suburbs in *Rome Rather Than You*, the back country in *Inland*. From this film onwards, it was all about expanding the map and bending the convergence line, not towards a dreamed-of and mythologised Europe, but by re-anchoring Algeria to its continent, to Africa. With *Zanj Revolution*, the extension of the map leads us towards the Mediterranean and this "sub-continent" that is the Arab world.

What is striking in your work is the way in which you make past, present and future interact, in particular, in *Zanj Revolution*, with the reference to this rebellion by

the black slaves in 9th century Mesopotamia and today's Arab spring...

Zanj Revolution was written before the Arab spring. What I first encountered was the strength of the political activity in Greece, which I didn't find in France. When I went to present *Rome Rather Than You*, then *Inland*, in Thessalonica, I met students who invited me to their campus and I saw things I had never seen in France, which resonated with political movements in Algeria. That's my work too, being both a seismologist and a topographer!

Is *Zanj Revolution* not exactly a sort of nomadic utopia, like filmmaking is for you? A place where another society is also invented, a place of exchange and confrontation?

This film talks about places where great solidarities are being constructed. Despite the defeats, and these are numerous in the camp I would like to defend—solidarity, equality, justice, liberty, communism (it could perhaps take that name)—we will never totally extinguish these hopes. It's the persistence of the struggles, failing their convergence, here and elsewhere, yesterday and today... In *Zanj Revolution*, there are both space and spot checks into the depths of

history. These are walls of adobe, in the sense of Walt Whitman, that I am building...

TARIQ TEGUIA

INLAND

GABBLA

ALGERIA, FRANCE | 2008 | 138' | ALGERIAN ARABIC, FRENCH



SCREENPLAY

Tariq Tegua, Yacine Tegua

PHOTOGRAPHY

Nasser Medjkane

SOUND

Matthieu Perrot

EDITING

Rodolphe Molla, Andrée Davanture

MUSIC

Inès Rose Djakou

PRODUCTION

Yacine Tegua (Neffa Films),
Philippe Carcassonne (Ciné-@)

Topographe, Malek vit à l'écart du monde. Envoyé en mission au nord-ouest de l'Algérie, il fait la connaissance d'une jeune émigrée qu'il raccompagne à la frontière malienne. *Inland* est un voyage au fin fond de soi, au fond des terres, aux portes du désert. C'est aussi l'histoire d'une mort et d'une renaissance qui passe par autrui. Ici, le drame est optique, autant que psychologique et politique.

Der Topograph Malek führt ein zurückgezogenes Leben. Auf einer Mission im Nordwesten Algeriens begegnet er einer jungen Emigrantin, die er zurück an die malische Grenze begleitet. *Inland* ist eine Reise in die eigenen Tiefen, in die Tiefen des Landes, an den Rand der Wüste. Es ist auch die Geschichte eines Todes und einer Wiedergeburt, die mit einem anderen Menschen verbunden ist. Das Drama ist hier optisch, psychologisch sowie politisch.

Malek, a topographer, lives in isolation from the world. Sent on a mission to north-west Algeria, he meets a young emigrant whom he escorts to the Malian border. *Inland* is a voyage into the depths of oneself, the depths of the land, to the gates of the desert. It is also the story of a death and a rebirth through others. Here, the drama is optical and as psychological as it is political.

CONTACT

Annabel Thomas
Eclectic
+33 9 51 99 24 57 / +33 6 12 51 59 90
annabelthomas@yahoo.fr

BERTRAND BACQUÉ

TARIQ TEGUIA

OÙ EN ÊTES-VOUS, TARIQ TEGUIA ?

ALGERIA, FRANCE | 2015 | 20' | FRENCH, ARABIC, ENGLISH, GREEK

SWISS PREMIERE



SCREENPLAY

Tariq Tegua

PHOTOGRAPHY

Tariq Tegua, Nasser Medjkane

SOUND

Tariq Tegua, Kader Affak,
Kamel Fergani

EDITING

Tariq Tegua, Rodolphe Molla

PRODUCTION

Yacine Tegua (Neffa Films),
Tariq Tegua (Zendj)

Une autoroute sous la pluie, une voie de chemin de fer, des manifestations à Barcelone, des images de guerre, un concert de rock, une projection de *Zanj Revolution...* Commande du Centre Pompidou, *Où en êtes-vous, Tariq Tegua ?* tiendrait d'un inventaire à la Prévert, s'il ne s'agissait de la vie de Tariq Tegua. Toujours en mouvement, c'est un véritable essai, tissé de ses luttes et de ses rêves.

Eine Autobahn im Regen, Eisenbahnschienen, Demonstrationen in Barcelona, Bilder des Krieges, ein Rockkonzert, eine Vorführung von *Zanj Revolution...* Händelte es sich nicht um das Leben Tariq Teguas, könnte der vom Centre Pompidou in Auftrag gegebene Film *Où en êtes-vous, Tariq Tegua?* auch ein Inventar im Stil Préverts sein. Ständig in Bewegung und ein wahres Essay, gewebt aus seinen Kämpfen und Träumen.

A motorway under the rain, a railway line, demonstrations in Barcelona, images of war, a rock concert, a screening of *Zanj Revolution...* Commissioned by the Centre Pompidou, *Où en êtes-vous, Tariq Tegua?* could be regarded like a random mix in the manner of Prévert, if it were not about the life of Tariq Tegua. Always in movement, it is a real essay, weaved from his struggles and his dreams.

CONTACT

Annabel Thomas
Eclectic
+33 9 51 99 24 57 / +33 6 12 51 59 90
annabelthomas@yahoo.fr

BERTRAND BACQUÉ

TARIQ TEGUIA

REBAR

FERRAILLES D'ATTENTE

ALGERIA | 1998 | 7' | NO DIALOGUE

SWISS PREMIERE



SCREENPLAY

Tariq Tegua

PHOTOGRAPHY

Tariq Tegua

SOUND

Jacques Stiebler

EDITING

Tariq Tegua

MUSIC

Jacques Stiebler

PRODUCTION

Yacine Tegua (Neffa Films)

Alors que son pays est encore sous l'emprise de la violence et du terrorisme, Tariq Tegua tourne, pendant l'été 1996, un essai vidéo composé d'une série de portraits fixes en noir et blanc et de travellings latéraux lents qui révèlent un chaos architectural hérissé de tiges d'acier. Les ferrailles d'attente métaphorisent une société bloquée, un territoire aliénant peuplé de figures réduites au silence.

Während sein Land unter dem Einfluss von Gewalt und Terrorismus stand, drehte Tegua im Sommer 1996 einen Videoessay, der aus statischen Schwarz-Weiss-Porträts und langsamen seitlichen Kamerafahrten besteht, die ein mit Stahlstäben gespicktes architektonisches Chaos enthüllen. Die wartenden Metallstäbe symbolisieren eine festgefahrene Gesellschaft, ein sich entfremdendes Territorium, das von zum Schweigen gebrachten Figuren bevölkert ist.

His country still being in the grip of violence and terrorism, Tariq Tegua spends the summer of 1996 shooting a video essay composed of a series of fixed portraits in black and white and slow lateral travelling shots that reveal an architectural chaos spiked with steel rods. The scrap iron metaphorically presents a blocked society, an alienating territory peopled with figures reduced to silence.

CONTACT

Annabel Thomas
Eclectic
+33 9 51 99 24 57 / +33 6 12 51 59 90
annabelthomas@yahoo.fr

EMMANUEL CHICON

TARIQ TEGUIA

ROME RATHER THAN YOU

ROMA WA LA N'TOUMA

ALGERIA, FRANCE, GERMANY | 2006 | 111' | ALGERIAN ARABIC



SCREENPLAY

Tariq Tegua, Yacine Tegua

PHOTOGRAPHY

Nasser Medjkane

SOUND

Corinne Gigon

EDITING

Rodolphe Molla, Andrée Davanture

MUSIC

El Hachemi L'Kerfaoui Tchamba

PRODUCTION

Helge Albers (Flying Moon),
Yacine Tegua (Neffa Films),
Cati Couteau (Ina)

Empruntant son titre, *Rome plutôt que vous*, à un chant de supporters de football algérois dans lequel le « vous » désigne la société algérienne et « Rome » son extérieur, le premier long métrage de Tariq Tegua raconte, sous la forme d'un « road-movie au ralenti », l'itinérance de Zina et Kamel dans le quartier périphérique de La Madrague, en quête d'un « marchand d'espoir » qui pourrait les aider à quitter le territoire.

Der Titel des ersten Langfilms von Tariq Tegua lehnt sich an ein Lied algerischer Fussballfans an, in dem « sie » auf die algerische Gesellschaft und « Rom » auf die Aussenwelt verweist. In Form eines Roadmovies in Zeitlupe folgt der Film Zina und Kamel, die auf der Suche nach einem « Hoffnungshändler », der ihnen helfen könnte, das Land zu verlassen, durch die Vorstadt von La Madrague streifen.

Taking its title from an Algerian football fan chant in which the "you" designates Algerian society and "Rome" what lies beyond, Tariq Tegua's first feature film takes the form of a "slow-motion road-movie" to recount the wanderings of Zina and Kamel in the outlying district of La Madrague, in search of a "hope merchant" who could help them leave the territory.

CONTACT

Annabel Thomas
Eclectic
+33 9 51 99 24 57 / +33 6 12 51 59 90
annabelthomas@yahoo.fr

EMMANUEL CHICON

TARIQ TEGUIA

THE FENCE

HAÇLA

ALGERIA | 2003 | 25' | ALGERIAN ARABIC, FRENCH



SCREENPLAY

Tariq Tegua

PHOTOGRAPHY

Tariq Tegua

SOUND

Yacine Tegua

EDITING

Andrée Davanture

MUSIC

El Hachemi L'Kerfaoui Tchamba

PRODUCTION

Yacine Tegua (Neffa Films)

The Fence est un cri! Au lendemain de la guerre civile qui a ensanglanté l'Algérie, Tariq Tegua interroge les jeunes de Bab El Oued qui disent leur colère. Aux plans fixes dans lesquels ils témoignent, Tariq Tegua fait alterner des errances en voiture qui prolongent celles de *Ferrailles d'attentes*. Et c'est la violence d'un enfermement qui domine, doublée du désir d'un impossible ailleurs.

The Fence ist ein Aufschrei! Nach dem blutigen Bürgerkrieg in Algerien interviewt Tariq Tegua die Jugendlichen von Bab El Oued, die ihrer Wut Luft machen. Tariq Tegua wechselt zwischen statischen Einstellungen, in denen sie erzählen, und Irrfahrten mit dem Auto, die ebensolche aus *Rebar* fortsetzen. Was vorherrscht, ist die schiere Gewalt eines Eingeschlossenseins, verbunden mit dem Wunsch nach dem unmöglichen Anderswo.

The Fence is a scream! After the civil war that turned Algeria into a bloodshed, Tariq Tegua questions the youth of Bab El Oued who talk of their anger. Tariq Tegua alternates the static shots in which they testify with wanderings in the car that extend those of *Rebar*. And it is the violence of a confinement that dominates, lined with the desire of an impossible elsewhere.

CONTACT

Annabel Thomas
Eclectic
+33 9 51 99 24 57 / +33 6 12 51 59 90
annabelthomas@yahoo.fr

BERTRAND BACQUÉ

TARIQ TEGUIA

ZANJ REVOLUTION

THAWRA ZANJ

ALGERIA, FRANCE, QATAR | 2013 | 134' | ARABIC, GREEK, FRENCH, ENGLISH, ALGERIAN ARABIC



SCREENPLAY

Tariq Tegua, Yacine Tegua

PHOTOGRAPHY

Nasser Medjkane

SOUND

Kader Affak, Kamel Fergani

EDITING

Rodolphe Molla

PRODUCTION

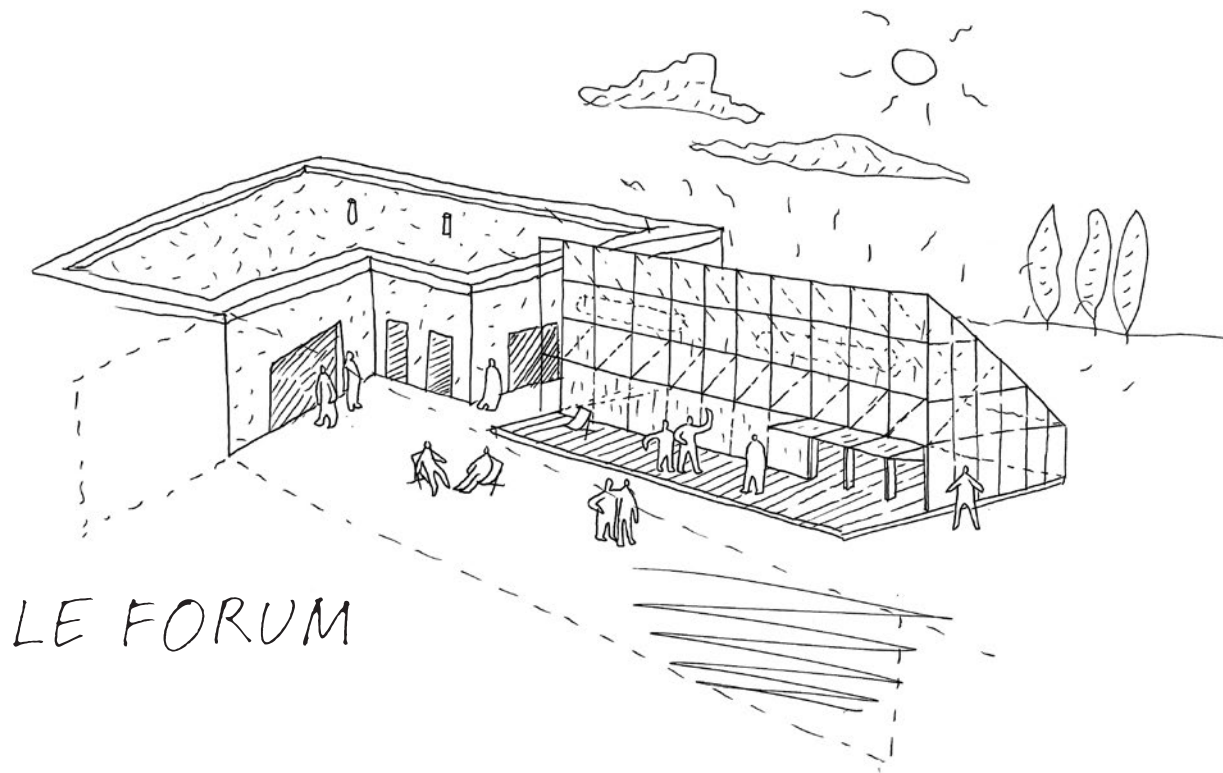
Yacine Tegua (Neffa Films),
Tariq Tegua (Zendj)

Dans la bouche d'émeutiers du sud algérien qu'il photographie, Ibn Battutâ – homonyme du célèbre explorateur du monde musulman du XI^e siècle – entend le mot « Zendj ». Pistant cette rébellion oubliée d'esclaves noirs contre le pouvoir des Abbassides, l'alter-ego du cinéaste ébauche, au fil de ses rencontres, une géopolitique sensible des luttes passées et des insurrections actuelles à l'échelle du bassin méditerranéen.

Ibn Battutâ, ein Namensvetter des berühmten Entdeckers der muslimischen Welt im 14. Jahrhundert, hört das Wort «Zendj» von südalgerischen Unruhestiftern, die er fotografiert. Auf der Spur dieser vergessenen Rebellion der schwarzen Sklaven gegen die Macht der Abbasiden entwirft das Alter Ego des Filmemachers im Laufe der Begegnungen eine sensible Geopolitik vergangener Kämpfe und aktueller Aufstände im gesamten Mittelmeerraum.

In the mouths of the rioters he is photographing in southern Algeria, Ibn Battutâ—a homonym of the famous explorer of the Muslim world of the 14th century—hears the word "Zendj". Tracking this forgotten rebellion of black slaves against the power of the Abbasid Caliphate, the filmmaker's alter-ego sketches, over encounters, a sensitive geopolitical portrait of past struggles and current insurrections across the Mediterranean Basin.

EMMANUEL CHICON



LE FORUM

Pour sa cinquantième édition, Visions du Réel offre un nouveau lieu d'accueil à son public. Démontable, cette infrastructure permet aux professionnels de se rencontrer, aux événements de se créer, au public de célébrer et d'échanger lors de rencontres informelles. Le Forum est installé sur le parking des Marchandises, dans le prolongement du Village du Réel. Cette structure – faite de bois et recouverte de plaques transparentes – accompagnera chaque édition. Sa réalisation a été confiée à l'architecte suisse Giona Bierens de Haan.

Anlässlich seiner 50. Ausgabe empfängt Visions du Réel sein Publikum in einer neuen Umgebung. Die demontierbare Infrastruktur bietet Fachleuten einen Raum für Begegnungen, ist ideal für Veranstaltungen, und ermöglicht es dem Publikum, zu feiern und sich bei informellen Treffen auszutauschen. Das Forum wird auf dem Parkplatz Les Marchandises ergänzend zum Village du Réel aufgebaut. Die mit transparenten Platten verkleidete Holzstruktur wird künftig jede Ausgabe begleiten. Sie wurde von dem Schweizer Architekt Giona Bierens de Haan kreiert.

For its fiftieth edition, Visions du Réel offers a new space to welcome its audience. This removable infrastructure provides a space for professionals to meet, for events to be created and for the public to celebrate and discuss during informal encounters. The Forum is installed in the Marchandises parking, as an extension of the Village du Réel. This structure – made from wood and covered with transparent boards – will accompany every edition. It was created by the Swiss architect Giona Bierens de Haan.

CINQUANTE

FIFTY

À L'OCCASION DE LA 50E ÉDITION DE VISIONS DU RÉEL, LES QUATRE ANCIENS DIRECTEUR-TRICES ARTISTIQUES DU FESTIVAL, MORITZ DE HADELN (DIRECTEUR ARTISTIQUE DE 1969 À 1980), ERIKA DE HADELN (DE 1980 À 1993), JEAN PERRET (DE 1995 À 2010) ET LUCIANO BARISONE (DE 2011 À 2017) ONT CHACUN-E PROPOSÉ DES FILMS QUI ONT MARQUÉS LEURS ÉPOQUES ET L'HISTOIRE DU CINÉMA. UNE OCCASION DE (RE)DÉCOUVRIR NEUF GRANDS FILMS DOCUMENTAIRES.

ANLÄSSLICH DER 50. AUSGABE VON VISIONS DU RÉEL SCHLUGEN DIE VIER EHEMALIGEN KÜNSTLERISCHER LEITERINNEN UND LEITER DES FESTIVALS MORITZ DE HADELN (KÜNSTLERISCHER LEITER VON 1969 BIS 1980), ERIKA DE HADELN (VON 1980 BIS 1993), JEAN PERRET (VON 1995 BIS 2010) UND LUCIANO BARISONE (VON 2011 BIS 2017) FILME VOR, DIE IHRE ZEIT UND DIE GESCHICHTE DES KINOS GEPRÄGT HABEN. EINE GELEGENHEIT, NEUN GROSSE DOKUMENTARFILME (NEU) ZU ENTDECKEN.

ON THE OCCASION OF THE 50TH EDITION OF VISIONS DU RÉEL, THE FOUR FORMER ARTISTIC DIRECTORS OF THE FESTIVAL, MORITZ DE HADELN (ARTISTIC DIRECTOR FROM 1969 TO 1980), ERIKA DE HADELN (FROM 1980 TO 1993), JEAN PERRET (FROM 1995 TO 2010) AND LUCIANO BARISONE (FROM 2011 TO 2017), HAVE EACH PROPOSED FILMS THAT MARKED THEIR RESPECTIVE ERAS AND THE HISTORY OF CINEMA. AN OPPORTUNITY TO (RE)DISCOVER NINE GREAT DOCUMENTARY FILMS.

MORITZ DE HADELN | FLAT JUNGLE, Johan van der Keuken | LE 17ÈME PARALLÈLE, Joris Ivens, Marceline Loridan-Ivens

ERIKA DE HADELN | THE LAST JUDGEMENT, Herz Frank | THE TIMES OF HARVEY MILK, Rob Epstein

JEAN PERRET | EMBRACING, Naomi Kawase | MYSTERIOUS OBJECT AT NOON, Apichatpong Weerasethakul | THE PRESENT, Robert Frank

LUCIANO BARISONE | NORTHERN LIGHT, Nick Bentgen | THE TINIEST PLACE, Tatiana Huezo Sánchez

LIÉ À LA VILLE DE NYON, JEAN-LUC GODARD PREND PART À L'ÉDITION ANNIVERSAIRE : DES ÉPISODES DE SES *HISTOIRE(S) DU CINÉMA* SONT DISSÉMINÉS APRÈS CERTAINES SÉANCES DE LA SECTION CINQUANTE, COMME AUTANT D'INTERFÉRENCES JOYEUSES ET FERTILES.

JEAN-LUC GODARD, DER MIT DER STADT NYON VERBUNDEN IST, NIMMT AN DIESER JUBILÄUMSAUSGABE TEIL: EPISODEN SEINER *HISTOIRE(S) DU CINÉMA* WERDEN NACH EINIGEN FILMVORFÜHRUNGEN DER SEKTION CINQUANTE ALS GLÜCKLICHE UND FRUCHTBARE INTERFERENZEN VERBREITET.

LINKED TO THE CITY OF NYON, JEAN-LUC GODARD IS TAKING PART IN THE ANNIVERSARY EDITION: EPISODES OF HIS *HISTOIRE(S) DU CINÉMA* ARE SHOWN AFTER CERTAIN SCREENINGS OF THE CINQUANTE SECTION, LIKE JOYFUL AND FECUND INTERFERENCES.



MORITZ DE HADELN 1969-1980 ERIKA DE HADELN 1980-1993

En 1988, pour le vingtième anniversaire du Festival, j'ai écrit « C'est du Cinéma », une chronique de l'histoire de cet événement. Que l'on m'autorise à emprunter à ce livre quelques passages.

Créé à Rolle en 1963 par l'historien d'art Georges Kasper, le « Festival du Film Amateur et Indépendant », en faillite dès l'année suivante, fut racheté pour CHF 10 000 par l'Office du Tourisme de Nyon et confié à une équipe de bricoleurs de génie pour en faire un événement local sympathique et convivial. Seulement, en 1968, l'événement nageait dans la confusion des genres où consommateurs de pellicules Kodak se mélangeaient à des professionnels du cinéma qui avaient une autre interprétation du mot « amateur ». J'étais membre du jury de ce festival en 1968 et il fallut peu de temps pour que, de la frustration, naisse la contestation puis le refus de juger un assemblage de films sans ligne de conduite.

Quelques mois plus tard, en plein désarroi, le comité de ce festival me convoque pour me demander quelles solutions j'aurais à proposer. D'autres avaient été sollicités. C'est ainsi qu'en octobre 1969, l'actuel Festival – dont nous fêtons les 50 ans d'existence – est né. C'était aussi le premier Festival dans la nouvelle aula du collège, aujourd'hui Théâtre de Marenz où rien à l'époque ne fonctionnait. Comble du

malheur, nous avons été forcés de suspendre le Festival une demi-journée, le temps de réparer l'essentiel.

Influencé des années durant par le festival des Peuples à Florence, lié d'amitié avec de nombreux documentaristes et ayant participé en 1968 à la rencontre d'Alger de l'AID (Association Internationale des Documentaristes) présidé par John Grierson (l'inventeur du mot « documentary ») et moi-même auteur de deux documentaires, la voie à suivre à Nyon était évidente. Ce même choix était aussi celui de mon épouse Erika, historienne de formation et cinéphile dès ses études à Berlin, Fribourg et Paris. Cependant, à Nyon, la politique des petits pas était de mise.

Les premières années du Festival furent marquées par l'influence de mai 68 et par la guerre du Vietnam. Elles virent l'apogée du cinéma militant moderne, un cinéma où le message importait davantage que la forme, où l'auteur se cache souvent derrière un collectif. C'était l'époque du « cinéma vérité » ou la fascination du « cinéma direct », une époque où l'on croyait encore pouvoir changer le monde grâce au cinéma.

Dès 1988, j'écrivais : « Nous avons commencé à donner notre temps – Erika et moi-même – à ce Festival fin 1968, alors que nous avions tous deux moins de trente ans. Pour nous, ce Festival n'a jamais été quelque chose que l'on

puisse réaliser de la main gauche ou improviser. Il a requis un don de notre temps, des mois durant, et souvent le sacrifice de notre vie privée ». De Nyon allait suivre Locarno, puis Berlin et Venise, une vie au service du cinéma. Un festival de films documentaires est plus ardu à réaliser qu'un festival de films de fiction. Sa difficulté réside dans la définition toujours remise en cause du documentaire.

Sensibles au visuel plus qu'à la parole, il ne pouvait y avoir pour nous de contenu sans forme, mais il pouvait y avoir, si cela se justifiait, une forme sans contenu. C'était alors le plaisir de l'œil, le visuel interprété par les choix d'un auteur.

Trois personnalités ont joué un rôle clef dans la construction du Festival : Bernard Glasson, Maurice Ruey et Armand Forel, trois présidents généreux et patients. Impossible de ne pas citer avec une profonde reconnaissance Manfred Salzgeber, le sélectionneur de génie et Hans-Joachim Schlegel, notre compagnon de nombreux voyages à l'Est. Car, ne l'oublions pas, un festival de cinéma est une mosaïque de conseillers, de collaborateurs et d'auteurs de films, un feu d'artifice d'une semaine qui requiert une année de préparation. Pour nous, le travail d'une vie commencée à Nyon.

MORITZ & ERIKA DE HADELN

1988 schrieb ich zum 20-jährigen Jubiläum des Festivals den Text «C'est du Cinéma», eine Chronik über die Geschichte dieser Veranstaltung. Erlauben Sie mir, einige Passagen aus diesem Buch zu zitieren.

Das 1963 von dem Kunsthistoriker Georges Kasper in Rolle gegründete «Festival du film amateur et indépendant», das im Jahr darauf in Konkurs ging, wurde vom Tourismusverband Nyon für CHF 10'000 gekauft und einem Team von genialen Bastlern anvertraut, um es zu einem sympathischen und einladenden lokalen Event zu machen.

1968 stellte sich aber für die Veranstaltung, bei der Kodak Farbfilm-Verbraucher auf professionelle Filmschaffende trafen, die das Wort «Amateur» anders definierten, die Genre-Frage. Ich war 1968 Mitglied der Jury dieses Festivals, und es dauerte nicht lange, bis Frustration zu Protest und dann zu der Weigerung führte, eine Ansammlung von Filmen ohne erkennbare gemeinsame Linie zu beurteilen.

Inmitten dieser Verwirrung wendete sich einige Monate später das Festivalkomitee an mich, um meine Lösungsvorschläge zu hören. Auch andere waren befragt worden. So wurde im Oktober 1969 das heutige Festival, dessen 50-jähriges Jubiläum wir feiern, geboren. Es war auch das erste Festival in der neuen Aula

der Schule, dem heutigen Théâtre de Marens, wo damals nichts funktionierte. Wir waren damals sogar gezwungen, das Festival für einen halben Tag aussetzen, um das Wichtigste zu reparieren.

Ich war viele Jahre lang vom festival dei Popoli in Florenz beeinflusst, mit vielen Dokumentarfilmen befreundet, hatte 1968 in Algier am Treffen der IDA (International Documentary Association) unter dem Vorsitz von John Grierson, dem Erfinder des Wortes «Documentary», teilgenommen, war selbst Autor von zwei Dokumentarfilmen und hatte somit eine klare Vorstellung von dem Weg, der in Nyon eingeschlagen werden sollte. Die gleiche Wahl traf auch meine Frau Erika, eine Historikerin, die bereits als Studentin in Berlin, Freiburg und Paris eine begeisterte Kinogängerin war. In Nyon war die Politik der kleinen Schritte jedoch die richtige.

Die ersten Jahre des Festivals standen unter dem Einfluss von Mai 68 und dem Vietnamkrieg. Es waren die Jahre des Höhepunkts des modernen militanten Kinos – eines Kinos, das die Botschaft wichtiger nahm als die Form, in dem sich der Autor oft hinter einem Kollektiv verbarg. Es war die Ära des «Cinéma vérité» und der Faszination für das «Direct Cinema» und somit eine Zeit, in der man noch glaubte, durch das Kino die Welt verändern zu können.

1988 schrieb ich: «Erika und ich begannen bereits 1968, als wir beide noch keine dreissig Jahre alt waren, unsere Zeit dem Festival zu widmen. Dieses Festival war für uns noch nie etwas, was man mit der linken Hand macht oder improvisieren kann. Wir schenkten dem Festival immer über viele Monate unsere Zeit, oft auf Kosten unseres Privatlebens.» Auf Nyon folgten Locarno, dann Berlin und Venedig. Ein Leben im Dienst des Kinos. Ein Dokumentarfilmfestival ist schwieriger zu leiten als ein Spielfilmfestival. Seine Schwierigkeit liegt in der beständig hinterfragten Definition des Dokumentarfilms.

Da wir für das Bild empfänglicher waren als für das Wort, konnte es für uns keinen Inhalt ohne Form geben, eine Form ohne Inhalt – sofern dies gerechtfertigt war – hingegen schon. Es war dann ein Genuss für das Auge, ein durch die Entscheidungen eines Autors interpretiertes Sichtbare.

Drei Persönlichkeiten spielten beim Aufbau des Festivals eine Schlüsselrolle: Bernard Glasson, Maurice Ruey und Armand Forel, drei grosszügige und geduldige Präsidenten. Unmöglich, an dieser Stelle nicht auch in tiefer Dankbarkeit den die Selektion genial betreibenden Manfred Salzgeber sowie Hans-Joachim Schlegel, unseren Gefährten auf vielen Reisen in den Osten, zu nennen. Denn eines dürfen wir nicht vergessen: Ein Filmfestival ist

ein Mosaik aus Beratern, Mitarbeitern und Filmemachern, ein einwöchiges Feuerwerk, das ein Jahr Vorbereitung erfordert. Für uns begann die Arbeit eines Lebens in Nyon.

MORITZ & ERIKA DE HADELN

In 1988, for the 20th anniversary of the Festival, I wrote "C'est du Cinéma", a chronicle of the history of this event. May I here be allowed to borrow a few passages from this book.

Created in Rolle in 1963 by the art historian Georges Kasper, the "Amateur and Independent Film Festival" which went bankrupt the following year, was bought for CHF 10,000 by the Nyon tourism office and entrusted to a team of genius handymen to make it a convivial and friendly local event.

However, in 1968, the event was embedded in confusion between different fields and interests, between consumers of Kodak film and professional filmmakers who had another interpretation of the word "amateur". I was a jury member of this 1968 festival and it didn't take long for frustration to turn into protest and, subsequently, into the refusal to judge a group of films without any line of conduct.

A few months later, the committee of this festival, in a state of disarray, called me to ask what solutions I would have to propose. Others had also been solicited. Thus, in October 1969, the current festival was born and we are here celebrating its 50th anniversary. It was also the first festival in the new school hall, now the Théâtre de Marens, where nothing was working at the time. To

make matters worse, we were forced to stop the festival for half a day to repair the essentials.

Influenced for many years by the festival dei Popoli of Florence, friendly with many documentary filmmakers and having participated in the 1968 Algiers meeting of the AID (International Association of Documentary Film-makers) chaired by John Grierson, the inventor of the word "documentary", myself an author of two documentaries, the path to follow in Nyon became obvious. The same choice was also made by my wife Erika, a historian by training and a cinephile since her studies in Berlin, Freiburg and Paris. However, in Nyon, the policy of taking small steps was the only viable one.

The first years of the Festival were marked by the influence of May 68 and the Vietnam War. They saw the height of modern militant cinema, a cinema where message mattered more than form, where the author often hid behind the collective. It was the era of "cinéma vérité" or the fascination of "cinéma direct", a time when people still believed they could change the world with cinema.

As early as 1988 I wrote: "We started to give our time—Erika and myself—to this Festival in the end of 1968, when we were both under 30 years old. This Festival has never been, for us, something that

we can do with our left hand or by improvising. It required us to dedicate our time, for months, and often the sacrifice of our private lives." From Nyon would follow Locarno, then Berlin and Venice, a life dedicated to cinema. A documentary film festival is more difficult to carry out than a fiction film festival. Its difficulty lies in the definition of the documentary, which is always being challenged.

Sensitive to visuality rather than speech, there could not be for us content without form, but there could be a form without content, if it was justified. It was then the pleasure of the eye, the visual interpretation of reality by the choices of an author.

Three personalities played a key role in the construction of the Festival: Bernard Glasson, Maurice Ruey and Armand Forel, three generous and patient presidents. It is also impossible not to mention with deep gratitude Manfred Salzgeber, the genius selector, and Hans-Joachim Schlegel, our companion on many trips to the East. Because, let us not forget, a film festival is a mosaic of advisors, collaborators and filmmakers, a one-week fireworks display that requires a year of preparation. For us, the work of a life that began in Nyon.



JOHAN VAN DER KEUKEN

FLAT JUNGLE

DE PLATTE JUNGLE

NETHERLANDS | 1978 | 90' | DUTCH

« Je voulais me concentrer sur les gens qui vivent au bord de la mer des Wadden pour arriver à travers eux à une meilleure compréhension de la nature. Pour moi les points importants sont la vitalité, la contradiction, l'approche directe. Je serais très content si ce film pouvait contribuer à rendre plus de gens attentifs au fait que c'est dans leur propre intérêt qu'une région comme la mer des Wadden soit protégée. Cela veut dire que nous devons essayer de réfuter le conflit présumé des intérêts entre la protection de la nature d'une part, et le bien-être des ouvriers d'autre part. Cette tâche est tellement difficile que même un succès partiel dans ce domaine serait le bienvenu » (Johan van der Keuken). Le film inclut des portraits de gens dont la vie a été fondamentalement transformée par le développement qui a lieu dans cette région, c'est à dire de chercheurs de vers, de paysans et de pêcheurs. Et il y a les touristes, les individualistes, les petits entrepreneurs de ce bout du monde, les manifestants contre la menace la plus fatale : l'énergie nucléaire.

« Ich wollte mich auf die Menschen konzentrieren, die rund um das Wattenmeer leben, um durch sie die Natur besser zu verstehen. Für mich sind die wichtigsten Punkte Vitalität, Widerspruch und die Direktansprache. Ich würde mich sehr freuen, wenn dieser Film dazu beitragen könnte, mehr Menschen bewusst zu machen, dass es in ihrem eigenen Interesse liegt, eine Region wie das Wattenmeer zu schützen. Das bedeutet, dass wir versuchen müssen, den vermeintlichen Interessenkonflikt zwischen dem Naturschutz auf der einen Seite und dem Wohlergehen der Arbeitnehmer auf der anderen Seite zu widerlegen. Diese Aufgabe ist so schwierig, dass selbst Teilerfolge in diesem Bereich zu begrüßen wären » (Johan van der Keuken). Der Film zeigt Porträts von Menschen deren Leben durch die Entwicklung in dieser Region grundlegend verändert wurde, wie Wurmsammlern, Bauern und Fischern. Nicht zu vergessen die Touristen, Individualisten, Kleinunternehmer dieses entlegenen Fleckchens Erde, Demonstranten gegen die tödlichste Bedrohung: Kernenergie.

"I wanted to concentrate on the people who live on the Wadden Sea's shores to reach an understanding of nature through them. For me, the emphasis is on vitality, contradictions, directness. I would be very satisfied if this film could make some contribution towards making more people aware that it is in their own interest that an area such as the Wadden Sea is safeguarded. This means that we must try to disprove the supposed conflict of interests between the conservation of nature on the one hand and the well-being of the workers on the other. This task is so difficult that even a partial success on this score would be very welcome" (Johan van der Keuken). The film includes portraits of people whose lives have been fundamentally altered by the developments taking place in the area, such as worm-diggers, farmers and fishermen. And there are also the tourists, the various rugged individualists, the small-time entrepreneurs in this end of the world and the demonstrators against the most fatal threat: nuclear energy.

PHOTOGRAPHY

Johan van der Keuken

SOUND

Menno Euwe, Noshka van der Lely

EDITING

Johan van der Keuken, Jan Dop

MUSIC

Willem Breuker

PRODUCTION

Johan van der Keuken, Association pour la sauvegarde de la mer des Wadden

SELECTED FILMOGRAPHY

2000 The Long Holiday
1996 Amsterdam Global Village
1994 On Animal Locomotion (sf)
1991 Face Value
1988 The Eye Above the Well
1978 Flat Jungle
1974 Vakantie van de filmer (mlf)

CONTACT

Marleen Labijt
Eye Filmmuseum
+31 20 5891 458
MarleenLabijt@eyefilm.nl
www.international.eyefilm.nl

JORIS IVENS, MARCELINE LORIDAN-IVENS

LE 17ÈME PARALLÈLE

THE SKY, THE EARTH – THE THREATENING SKY

FRANCE, VIETNAM | 1968 | 113' | VIETNAMESE, FRENCH



SCREENPLAY

Joris Ivens

PHOTOGRAPHY

Joris Ivens

PRODUCTION

Capi Films, Argos Films

SELECTED FILMOGRAPHY

JORIS IVENS

1976 How Yukong Moved the Mountains

1968 Le 17ème parallèle

1967 Far from Vietnam

1957 The Seine Meets Paris (mlf)

1954 The Song of the Rivers

1939 The 400 Million (mlf)

1934 Borinage (mlf)

1929 Rain (sf)

MARCELINE LORIDAN-IVENS

1989 A Tale of the Wind

1976 How Yukong Moved the Mountains

1968 Le 17ème parallèle

Film indispensable et mythique sur la guerre du Vietnam, *Le 17ème parallèle* est tourné dans le village de Vinh-Linh, à proximité de la ligne de démarcation artificielle entre le nord et le sud du Vietnam, dans la zone « démilitarisée ». Joris Ivens et Marceline Loridan-Ivens y ont vécu pendant deux mois, tissant des liens avec les paysans réfugiés dans des caves et abris tentant de poursuivre une existence normale. C'est cette durée qui leur permet de créer une intimité avec les villageois et de traduire avec grande justesse et précision l'enfer d'un quotidien soumis à la faim et aux bombes lâchées sans relâche par les B-52 américains. En documentant les différents aspects de la résistance militaire et économique vietnamienne, et de l'organisation de la vie dans une zone de guerre, les deux cinéastes produisent un grand classique du cinéma engagé. L'occasion pour Visions du Réel de rendre également hommage à Marceline Loridan-Ivens, disparue au mois de septembre dernier.

Ein notwendiger und mythischer Film über den Vietnamkrieg. *The Sky, the Earth – The Threatening Sky* wurde im Dorf Vinh-Linh in der Nähe der künstlichen Demarkationslinie zwischen Nord- und Südvietnam in der «entmilitarisierten» Zone gedreht. Joris Ivens und Marceline Loridan-Ivens lebten dort zwei Monate lang und knüpften Kontakte mit Bauern, die in Kellern und andere Unterschlupfe geflohen waren und die versuchten, weiterhin ein normales Leben zu führen. Während dieser Zeit gelang es ihnen, eine Vertrautheit mit den Dorfbewohnern aufzubauen und die Hölle des von Hunger und den Bomben, die die amerikanischen B-52 unerbittlich abwarfen, geprägten Alltags zu übersetzen. Die beiden Filmemacher dokumentieren die verschiedenen Aspekte des vietnamesischen militärischen und wirtschaftlichen Widerstands und der Organisation des Lebens in einem Kriegsgebiet und schaffen einen Klassiker des engagierten Kinos. Mit dieser Vorführung gedenkt Visions du Réel Marceline Loridan-Ivens, die im vergangenen September verstarb.

An essential and legendary film on the Vietnam War, *The Sky, the Earth – The Threatening Sky* is shot in the village of Vinh-Linh, near the artificial dividing line between the north and the south of Vietnam, in the "demilitarised" zone. Joris Ivens and Marceline Loridan-Ivens lived there for two months, connecting with farmers taking refuge in caves and shelters trying to pursue a normal existence. It is this duration of time that enables them to create an intimacy with the villagers and translate, with great accuracy and precision, the hell of a daily life subjected to hunger and the relentless bombing by American B-52s. By documenting the different aspects of the Vietnamese military and economic resistance and the organisation of life in a war zone, the two filmmakers produce a great classic of militant filmmaking. This screening also allows Visions du Réel to pay homage to Marceline Loridan-Ivens, who passed away last September.

CONTACT

Laurence Berbon
Tamasa Distribution
+33 14 359 0101
laurence@tamasadistribution.com
www.tamasa-cinema.com



HERZ FRANK

THE LAST JUDGEMENT

AUGSTAKA TIESA

LATVIA | 1987 | 68' | LATVIAN

Le 26 mai 1984 eut lieu à Riga un crime qui mit toute la ville en émoi; Busilina, une célèbre responsable syndicale, fut abattue à coups de revolver, chez elle, en compagnie d'un ami. L'assassin fut rapidement retrouvé et condamné à mort. Il est le personnage central de ce film au rythme syncopé, confrontation inexorable au problème moral de la peine de mort. Dans le fond, la voie suivie par Dolgov, l'homme condamné est semblable à bien d'autres: livré à lui-même très jeune, enfant des grands ensembles, initié au marché noir et à la spéculation, il a franchi le pas décisif, celui du crime, pourquoi? Il ne parvient à donner une réponse claire et l'essentiel n'est pas forcément là.

Am 26. Mai 1984 wurde in Riga ein Verbrechen begangen, das die ganze Stadt in Aufruhr versetzte. Busilina, eine bekannte Gewerkschaftsführerin, wurde in ihrem Haus zusammen mit einem Freund erschossen. Der Mörder wurde schnell gefasst und zum Tode verurteilt. Er ist die Hauptfigur dieses synkopisch strukturierten Films und der unerbittlichen Auseinandersetzung mit der moralischen Frage der Todesstrafe. Im Grunde genommen gleicht der von Dolgov, dem Verurteilten, eingeschlagene Weg vielen anderen. Das in Plattenbauten aufgewachsene Kind war schon sehr früh auf sich allein gestellt, kam mit dem Schwarzmarkt und durch Spekulation in Berührung und tat schliesslich den alles entscheidenden Schritt in Richtung Verbrechen. Warum? Es gelingt ihm nicht eine klare Antwort zu geben, aber das ist nicht unbedingt das Wesentliche.

On the 26th of May 1984, a crime committed in Riga shook up the entire town; Busilina, a well-known trade-union member was shot and killed at her home, in company of a friend. The murderer was soon found and condemned to death. He is the central protagonist in this film of syncopated rhythm, the inexorable confrontation of the moral problem of capital punishment. Essentially, the path followed by Dolgov, the condemned man, resembles that of many others: abandoned at a very young age, a child of tenement blocks, initiated to the black market and speculation, he took the decisive step and turned to crime. Why? He is unable to give a clear answer and the essential does not necessarily lie there.

SCREENPLAY

Herz Frank

PHOTOGRAPHY

Andris Seleckis

SOUND

Aleksej Pugacev, Alfreds Visnevskis

EDITING

Maija Selecka

PRODUCTION

Riga Studios

SELECTED FILMOGRAPHY

1989 There Lived Seven Simeons
1987 The Last Judgement
1978 Ten Minutes Older (sf)
1975 The Prohibited Area
1967 Without Legends (mlf)

CONTACT

Reinis Norkārklis
Copyright and Communication Consulting
Agency /Latvian Authors' Association
+371 67506131
reinis.norkarklis@akka-laa.lv
www.akka-laa.lv

ROB EPSTEIN

THE TIMES OF HARVEY MILK

UNITED STATES | 1984 | 90' | ENGLISH



PHOTOGRAPHY

Frances Reid

SOUND

Dan Gleich

EDITING

Rob Epstein, Deborah Hoffmann

MUSIC

Mark Isham

PRODUCTION

Richard Schmiechen

SELECTED FILMOGRAPHY

2013 Lovelace

2010 Howl

2000 Paragraphe 175

1995 The Celluloid Closet

1989 Common Threads:

Stories from the Quilt

1984 The Times of Harvey Milk

Harvey Milk, un ancien hippie, propriétaire d'un magasin d'appareils photo à San Francisco, se présente trois fois aux élections municipales; il perd trois fois, mais la quatrième, en 1977, il est élu. C'est le premier homme politique ouvertement homosexuel de Californie. En même temps, un ancien policier, Dan White, est également élu. Harvey Milk devient rapidement populaire grâce à son humour et à l'énorme travail qu'il fournit pour défendre les minorités sociales ignorées. En 1978, il prend fermement position contre l'initiative Briggs qui visait à interdire l'accès au professorat à toute personne homosexuelle. La même année, White démissionne du Conseil, peu avant que le vote populaire ne refuse l'initiative Briggs. Quelques jours plus tard, Harvey Milk ainsi qu'un autre homme politique progressiste sont assassinés par Dan White. Le film retrace l'action politique de Milk, cerne sa personnalité et l'impact qu'il a eu sur les habitants de San Francisco, par le biais d'interviews de personnes ayant collaboré avec lui, ou l'ayant connu de près.

Harvey Milk, ein homosexueller Ex-Hippie, Besitzer eines Fotogeschäfts in San Francisco, war dreimal Kandidat bei den Kommunalwahlen. Nach drei Niederlagen wurde er 1977 bei seinem vierten Anlauf schlussendlich gewählt und war der erste offen homosexuelle Politiker in Kalifornien. Gleichzeitig wurde auch der ehemalige Polizist Dan White gewählt. Harvey Milk erlangte Dank seines Humors und seines enormen Einsatzes für benachteiligte soziale Minderheiten schnell grosse Beliebtheit. 1978 trat er entschieden gegen die Briggs-Initiative ein, allen homosexuellen Frauen und Männern den Zugang zur Professur zu verweigern. Im selben Jahr trat White aus dem Rat zurück, kurz bevor die Briggs-Initiative in einer Volksabstimmung abgelehnt wurde. Einige Tage später ermordete Dan White Harvey Milk und einen anderen fortschrittlichen Politiker. Der Film zeichnet Milks politischen Einsatz, seine Persönlichkeit und den Einfluss, den er auf die Menschen in San Francisco hatte, durch Interviews mit Menschen nach, die mit ihm zusammenarbeiteten oder ihn gut kannten.

Harvey Milk, a former hippie and camera store owner from San Francisco runs for political office at the City Council three times and loses. But the fourth time, in 1977, he is elected. He is the first openly gay politician in California. Dan White, a former policeman, is also elected. Harvey Milk's popularity rapidly increases, thanks to his humor and to the job he does for oppressed city minorities. In 1978, he takes frontline position against the anti-gay "Briggs Initiative". The same year, Dan White gives up his task at the City Council. In November 1978, the "Briggs Initiative" is defeated. A few days later, Harvey Milk and another progressive politician are murdered by Dan White. The film documents Milk's personality and political work, as well as it examines his impact on the inhabitants of San Francisco through interviews with people who used to know him or work with him.

CONTACT

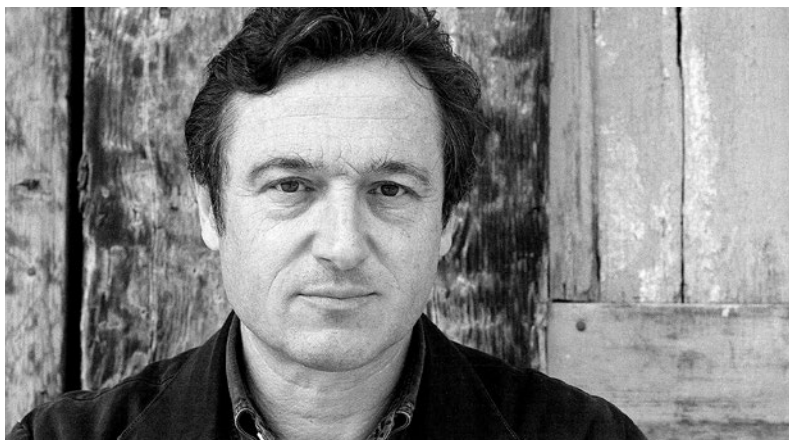
Ben Crossley-Marra

Janus Films

+1 2127568456

ben@janusfilms.com

www.janusfilms.com



JEAN PERRET

1995-2010

Il s'agissait en 1995 de refonder le Festival de Nyon, après une expérience vivifiante au Locarno Film Festival. Nous y avons proposé dès 1990 – sous l'égide de l'Association suisse des journalistes cinématographiques – une Semaine de la critique consacrée au cinéma documentaire en dialogue avec la fiction. La reconnaissance publique et médiatique fut impressionnante. À Nyon, il s'agissait d'affirmer, résolument, l'existence du documentaire comme partie prenante du cinéma dans son entier.

Passé au printemps en raison du calendrier international des festivals, le Festival de Nyon prit pour marque distinctive Visions du Réel. Son identité supposait que les films portent des chaussures maculées de terre des mondes réels explorés, et qu'ils soient emportés par des visions capables de transcender le réel en des réalités identifiables. Nous lançons un projet consistant à penser la création contemporaine du cinéma au travers de films aux fortes signatures artistiques et engagées, des films qui ne soient pas corsetés par des thèmes, des questions, des préoccupations univoques.

Années 1990 et première décennie du XXI^e siècle : en bref, le cinéma, qui fut moderne et porté par ses nouvelles

vagues, navigue à vue dans le post-modernisme et ses dérives kitsch. N'avons-nous pas éprouvé parfois quelque ennui à l'endroit de la fiction, qui peine à faire croire à ses spectateurs en ses représentations ? Mais elle a su s'inspirer des pratiques documentaires, son besoin d'ancrage des récits en une connaissance documentaire s'est imposé. Il en allait de la vraisemblance, de l'authenticité de certaines fictions. Et, en ce même temps, le documentaire, résolument émancipé des démarches militantes – par trop monosémiques – et des rhétoriques télévisuelles – par trop communicationnelles – s'est engagé à faire valoir des écritures novatrices, radicales. Et, à prendre conseil du côté de la fiction pour affermir – toutes proportions gardées – l'efficacité narrative de ses récits.

Nous vivons de l'intérieur une période historique à laquelle Visions du Réel a apporté une participation active, réfléchie, exigeante. Nous sommes parvenus à fédérer autour de notre table tous les acteurs majeurs de la création du cinéma du réel : cinéastes de toutes générations, techniciens, producteurs, financeurs, diffuseurs, gens des médias. Gardons en mémoire les dialogues intenses

dont nous avons le souci, y compris avec les partenaires de télévisions de service public, qui ont joué alors un rôle déterminant pour la légitimation de ce que l'on nommait désormais, au risque de l'oxymore – le *documentaire de création*.

Encore fallait-il que le Festival crée de toutes pièces – sous la responsabilité de Gabriela Bussmann – le Doc Outlook International Market, soit les rencontres professionnelles, qui ont motivé un grand nombre de décideurs des pouvoirs publics, de chargés de programmes et de producteurs à s'engager pour le développement de projets, leurs réalisations et leurs diffusions. On a pu identifier une génération Visions du Réel pour laquelle Nyon réunissait – en des conditions particulièrement favorables – tant de personnalités disponibles à s'asseoir à la même table.

Ces Visions du Réel ont été le fait d'une collaboration continue à la tête du Festival entre Gabriela Bussmann et moi-même, en synchronie avec le Comité et ses Présidents, Gaston Nicole, artisan du redémarrage du Festival, Peter Tschopp, Jérôme Bontron, Jean Schmutz et Claude Ruey, qui contribuèrent de façon déterminante à notre

épanouissement. Salut reconnaissant aussi au cercle de travail composé de personnalités dont les choix, les plumes et les voix ont incarné nos visions, comme à toutes les collaboratrices et collaborateurs, dont la confiance fut toujours d'un inestimable réconfort.

Et salut d'émotion et de fidélité aux cinéastes venus partager leurs visions, célèbres ou en voie de le devenir, reconnus, découverts à Nyon, certains partis depuis parmi les étoiles – et présents pour toujours. Il ne serait possible de vivre nos vies sans votre compagnonnage.

JEAN PERRET

1995 ging es darum, das Festival von Nyon nach einer inspirierenden Erfahrung beim Locarno Film Festival neu aufzubauen. Dort hatten wir bereits 1990 unter der Schirmherrschaft des Schweizerischen Verbandes der Filmjournalistinnen und Filmjournalisten eine 'Semaine de la Critique' zum Thema Dokumentarfilm im Dialog mit der Fiktion angeboten. Die Anerkennung der Öffentlichkeit und der Medien war beeindruckend. In Nyon ging es uns darum, die Existenz des Dokumentarfilms als Akteur des Kinos als Ganzes mit Nachdruck zu behaupten.

Das Festival von Nyon, das aufgrund des internationalen Festivalkalenders im Frühling stattfand, nahm als Markenzeichen den Namen Visions du Réel an. Aus seiner Identität ergab sich, dass die Filme von den erforschten realen Welten geprägt sein und von Visionen getragen werden sollten, die das Reale in identifizierbare Realitäten verwandeln konnten. Unser Projekt bestand darin, das zeitgenössische Filmschaffen durch starke und engagierte künstlerische Signaturen darzustellen, durch Filme, die nicht durch Themen, Fragen oder eindeutige Anliegen eingeengt sein sollten.

Die 1990er-Jahre und das erste Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts: Kurz gesagt, das moderne und von seinen neuen Wellen getragene Kino, trieb ziellos in der Postmoderne und ihren

kitschigen Strömungen. Wer hat sich nicht ab und zu ein wenig gelangweilt angesichts einer Fiktion, der es schwer fiel, ihre Zuschauer an ihre Darstellungen glauben zu lassen? Sie wusste sich jedoch von dokumentarischen Praktiken inspirieren zu lassen, und ihr Bedürfnis, Geschichten im dokumentarischen Wissen zu verankern, setzte sich durch. Denn es ging um die Plausibilität, um die Authentizität bestimmter Fiktionen. Gleichzeitig befreite sich der Dokumentarfilm entschlossen von den – viel zu eindeutigen – militanten Ansätzen und der – viel zu sehr auf die Kommunikation ausgerichteten – Fernsehretorik und setzte sich für die Förderung einer innovativen, radikalen Sprache ein. Und holte sich Rat bei der Fiktion, um die erzählerische Wirksamkeit ihrer Geschichten – unter Wahrung der Proportionen – zu stärken.

Wir erlebten eine historische Periode mit, zu der Visions du Réel einen aktiven, überlegten und anspruchsvollen Beitrag geleistet hat. Es gelang uns, alle wichtigen Akteure der Entstehung des Cinéma du Réel an einen Tisch zu bringen: Filmemacher aller Generationen, Techniker, Produzenten, Finanziers, Programmanbieter, Medienleute. Unvergesslich sind die intensiven Dialoge, die uns wichtig waren, auch mit öffentlich-rechtlichen Fernsehpartnern, die eine entscheidende Rolle bei der Legitimation dessen spielten, was von

da an ohne Angst vor dem Oxymoron als *kreativer Dokumentarfilm* bezeichnet wurde.

Unter der Verantwortung von Gabriela Bussmann schuf das Festival auch den Doc Outlook International Market, d.h. Fachbegegnungen, die eine grosse Anzahl von Entscheidungsträgern der öffentlichen Hand, „Commissioning Editors“ und Produzenten motivierten, sich für die Entwicklung von Projekten, ihre Durchführung und ihre Ausstrahlung einzusetzen. Wir konnten eine Generation Visions du Réel identifizieren, für die Nyon unter besonders günstigen Bedingungen so viele Persönlichkeiten zusammenbrachte.

Diese Visions du Réel waren das Ergebnis einer kontinuierlichen Zusammenarbeit zwischen Gabriela Bussmann und mir an der Spitze des Festivals, synchron mit dem Komitee und seinen Präsidenten Gaston Nicole, der einen massgeblichen Anteil am Neustart des Festivals hatte, Peter Tschopp, Jérôme Bontron, Jean Schmutz und Claude Ruey, die entscheidend zu unserer Entwicklung beigetragen haben. Unser Dank gilt auch der Arbeitsgruppe mit Persönlichkeiten, deren Entscheidungen, Schriften und Stimmen unsere Visionen verkörperten, sowie allen Mitarbeitern, deren Vertrauen immer von unschätzbarem Wert war.

Und Grüsse voller Emotionen und Loyalität gehen an die Filmemacher,

die nach Nyon kamen, um ihre Visionen zu teilen. Sie waren bereits berühmt oder sollten es bald werden, waren schon anerkannt oder wurden in Nyon entdeckt. Einige unter ihnen sind seither zu Sternen geworden, sie sind für immer präsent. Es wäre nicht möglich, unsere Leben zu leben, ohne sie an unserer Seite zu haben.

JEAN PERRET

An idea was born in 1995 to reform the Nyon Festival, after a stimulating experience at the Locarno Film Festival. In 1990, we had proposed—under the aegis of the Swiss Association of Film Journalists—a Critics' Week dedicated to documentary film in dialogue with fiction. The public and media recognition was impressive. In Nyon, it was a matter of resolutely asserting the existence of the documentary form as a stakeholder in the world of film as a whole.

After rescheduling to springtime because of the international festival calendar, the Nyon Festival took the title 'Visions du Réel' as its distinctive brand. Its identity implied that the films wore shoes stained with the earth of real explored worlds, and that they were carried by visions capable of transcending the real in order to create identifiable realities. We were launching a project that considered contemporary film creation via films with strong artistic and committed signatures, films that were not constrained by themes, questions, or unequivocal preoccupations.

The 1990s and the first decade of the 20th century: in brief, a cinema which was modern and surfing on its new waves, navigated without instruments into postmodernism and its kitsch excesses. Did we not, at times, experience some boredom looking at fiction,

which struggled to make its audiences believe in its representations? Yet it was able to draw inspiration from documentary practices and its need to anchor accounts into documentary knowledge became essential. The credibility, the authenticity of certain fictions was at stake. And, at the same time, the documentary form, resolutely liberated from militant approaches—overly monosemous—and from televisual rhetoric—overly communication-based—committed to assert innovative, radical forms. The documentary form also consulted fiction to bolster the narrative effectiveness of its stories, whilst keeping everything proportionate.

From within, we were experiencing a historical period to which Visions du Réel made an active, considered and demanding contribution. Around our table, we managed to bring together all of the key players in cinema of the real: filmmakers of all generations, technicians, producers, backers, broadcasters and media people. Let's remember the intense dialogues that we cared about, including those with partners of public service television channels, which then played a decisive role in legitimising what would henceforth be known, at the risk of an oxymoron, as the *creative documentary*.

The Festival still needed to create,

and from scratch—under the responsibility of Gabriela Bussmann—the Doc Outlook International Market, that is to say the professional meetings. These have motivated a great number of public authority decision-makers, commissioning editors and producers to commit to the development of projects, their completion and broadcasting. We were able to identify a Visions du Réel generation for which Nyon brought together—in particularly favourable conditions—many personalities who were available to sit at the same table.

This Visions du Réel was driven by the continued collaboration at the head of the Festival between Gabriela Bussmann and myself, in harmony with the Committee and its Presidents, Gaston Nicole, the architect of the Festival's restart, Peter Tschopp, Jérôme Bontron, Jean Schmutz and Claude Ruey, who would contribute decisively to our blossoming. A grateful acknowledgement also goes to the working circle composed of personalities whose choices, writing and voices embodied our visions, and to all those who contributed, whose trust always provided inestimable solace.

And an emotional and faithful salute to the filmmakers who came to share their visions, whether already famous or in the process of becoming so, recognised, discovered at Nyon, some

of whom have now gone to a better place—and forever present. It would not be possible to live our lives without your comradeship.

NAOMI KAWASE

EMBRACING

NI TSUTSUMARETE

JAPAN | 1992 | 40' | JAPANESE



PHOTOGRAPHY

Naomi Kawase

SOUND

Naomi Kawase

EDITING

Naomi Kawase

MUSIC

Naomi Kawase

PRODUCTION

Naomi Kawase (Kumie Inc.)

SELECTED FILMOGRAPHY

2018 Vision
2017 Radiance
2015 Sweet Bean
2010 Genpin
2007 The Mourning Forest
2002 Letter From a Yellow Cherry Blossom
2001 Sky, Wind, Fire, Water, Earth
1997 Suzaku
1992 Embracing (mlf)

Ce cahier de notes cinématographiques qui couvre les 23 premières années de sa vie, Naomi Kawase lui donne les allures d'une quête impressionniste, faite d'images tournées par elle-même en 8mm et de photographies. S'y mêlent par un assemblage poétique des vues récurrentes d'arbres aux frondaisons parcourues de vent, de fleurs épanouies, de ruelles animées, de quelques intérieurs de lieu d'habitation. Renonçant au réalisme du son synchrone, le récit développe quatre moments impressionnants, celui de la recherche opiniâtre de ses parents, qui l'ont abandonnée en bas âge, puis celui bref, allusif et enjoué, de la rencontre amoureuse. Suit la figuration d'un bonheur de vivre saisi au vol du quotidien (on pense aux montages de Jonas Mekas). Puis, au terme de doutes évoqués de sa voix inquiète, Naomi Kawase compose le numéro de téléphone de son père, de sa mère. L'émotion affleure dans les images, métaphores discrètes, inspirées, pudeur des larmes. Si le visage du père apparaît un instant dans l'ultime image du film, seule la voix de la mère se manifeste brièvement, avant de disparaître, sans doute pour toujours.

In diesem filmischen Notizbuch, dass die ersten 23 Jahre ihres Lebens überspannt, verleiht Naomi Kawase das Erscheinungsbild einer aus Fotos und aus Bildern, die sie selbst in Super 8 aufgenommen hat, bestehenden impressionistischen Suche. Darunter mischen sich poetisch zusammengestellte, sich wiederholende Ansichten von Bäumen, durch deren Laub der Wind streicht, blühenden Blumen, lebendigen Gassen und Innenräumen von Wohnungen. Unter Verzicht auf den Realismus des synchronen Klangs vertieft die Geschichte vier eindrucksvolle Momente: Den der hartnäckigen Suche nach ihren Eltern, die sie in jungen Jahren verlassen haben, dann den kurzen verspielten, von Anspielungen geprägten Augenblick der Liebesbegegnung. Darauf folgt die Darstellung eines glücklichen Lebensgefühls, eingefangen im Strom des Alltags (und mit einem Schnitt, der an Jonas Mekas erinnert). Mit besorgter Stimme lässt Naomi Kawase Zweifel laut werden, wählt dann aber die Telefonnummer ihres Vaters und ihrer Mutter. Aus den Bildern – diskrete, inspirierte Metaphern, scheue Tränen – tritt die Emotion hervor. Das Gesicht des Vaters erscheint im letzten Bild des Films für einen Moment, von der Mutter ist nur kurz die Stimme zu hören, bevor sie vermutlich für immer verschwindet.

Naomi Kawase gives this book of cinematographical notes that covers the first 23 years of her life the appearance of an impressionist quest, made of photographs and images she shot herself in 8mm. Commingled within are a poetic assembly of recurring pictures of trees with windswept foliage, blooming flowers, lively streets and some interiors of dwellings. Renouncing the realism of synchronous sound, the account develops four impressive moments, that of the stubborn search for her parents, who left her at an early age, then that, short, allusive and cheerful, of romantic encounter. What follows is the portrayal of the joys of life caught in the day-to-day (reminiscent of the editing of Jonas Mekas). Then, at the end of the doubts evoked by her worried voice, Naomi Kawase dials the telephone number of her father, of her mother. The emotion emerges in the images, discreet and inspired metaphors, in modest tears. While the father's face appears for a moment in the film's final image, only the voice of the mother briefly expresses itself, before disappearing, most likely forever.

CONTACT

Naoto Sakamoto
Kumie Inc.
+81 742272216
naoto_sakamoto@kumie.jp
www.kawase-naomi.com

JEAN PERRET (FILM DE VISIONS DU RÉEL 1996)



APICHATPONG WEERASETHAKUL

MYSTERIOUS OBJECT AT NOON

DOKFA NAI MEUMAN

THAILAND, NETHERLANDS | 2000 | 83' | THAI

Ce petit bijou pluriforme est pour partie une fiction, un documentaire et un pseudo-documentaire, intelligemment entrelacés dans un seul et même récit. Apichatpong Weerasethakul et son équipe parcourent la Thaïlande du nord au sud, s'arrêtant au hasard dans des villages et des villes, où le réalisateur demande aux habitants d'imaginer une histoire dont il ne leur raconte que le début, celle d'un petit garçon handicapé et de son maître. Parmi les conteurs, des marchands de fruits et légumes, un boxeur accro à la télévision, une policière pieuse ou encore un écorceur de caoutchouc, qui peuvent modifier l'histoire à leur gré. Dans le même temps, le réalisateur décrit sous forme de saynètes la vie privée de ses personnages. Il nous montre leur quotidien, s'intéressant particulièrement à la souplesse et à la créativité avec laquelle ils affrontent leur destinée personnelle. Une réalité plus ou moins retravaillée apparaît par couches successives, mais Apichatpong Weerasethakul maîtrise les fils complexes de son récit et parvient à donner à ce patchwork filmique une profondeur émotionnelle d'une grande richesse.

Fiktionsfilm, Dokumentarfilm, Pseudo-Dokumentarfilm – in diesem episodischen Juwel sind all diese Elemente intelligenter Weise zu einer einzigen Haupterzählung verwoben. Weerasethakul und seine Filmteam reisen von Norden nach Süden durch Thailand und besuchen mehreren unbekanntem Dörfern und Städte. Dort lässt der Regisseur die Bewohner die Geschichte eines behinderten Jungen und seines Lehrers fortspinnen und gibt ihnen dabei die Hauptrolle. Fruchthändler, ein fernseh-süchtiger Boxer, eine fromme Polizistin oder ein einsamer Kautschukplantagen-Arbeiter setzen die Geschichte, geben ihrer Fantasien völlig freien Lauf. Gleichzeitig skizziert Weerasethakul in mehreren Einstellungen und Nebenstraßen der Handlung das Privatleben seiner Darsteller. Mit einem scharfen Blick für die Kraft und die Kreativität, mit der sie ihre persönlichen Schicksale meistern, zeigt er ihren Alltag. Schicht um Schicht entsteht eine mehr oder weniger fiktive Realität, wobei Weerasethakul die komplexen Handlungen seines Films stets meistert und seinem filmischen Patchwork durchgehend emotionale Tiefe verleiht.

This episodic pearl is part fiction, part documentary and part pseudo-documentary, with all of these parts cleverly interwoven into one narrative. Apichatpong Weerasethakul and his crew travel through Thailand from north to south, stopping here and there at anonymous places. In the different villages and towns they pass through, the director has local people continue the story of a handicapped boy and his teacher. Among the storytellers are food merchants, a boxer addicted to television, a devout female police officer and a lonely rubber-tree peeler. The locals are allowed to speak in their own words, with total freedom. At the same time, in several shots, Weerasethakul sketches suggestive smaller narratives from the private lives of his characters. He shows them in their daily lives, yet with a keen eye for the resilience and creativity with which they live out their individual fates. A more or less fictionalized reality appears layer after layer and Weerasethakul not only masters the complex storylines of his film, but also succeeds in giving his cinematic patchwork a consistent emotional depth.

SCREENPLAY

Mingmongkol Sonakul,
Apichatpong Weerasethakul

PHOTOGRAPHY

Prasong Klimborron,
Sayombhu Mukdeeprom

SOUND

Sirote Tulsook,
Paisit Phanprucksachat,
Teekadech Watcharatanin

EDITING

Apichatpong Weerasethakul,
Tony Morias

PRODUCTION

Hubert Bals Fund, Firecracker Film,
9-6 Cinema Factory

SELECTED FILMOGRAPHY

2015 Cemetery of Splendour
2012 Mekong Hotel
2010 Uncle Boonmee Who Can
Recall His Past Lives
2006 Syndromes and a Century
2004 Tropical Malady
2002 Blissfully Yours
2000 Mysterious Object at Noon

CONTACT

Romain Holweger
Cinémathèque suisse
+41 588000227
romain.holweger@cinematheque.ch
www.cinematheque.ch

ROBERT FRANK

THE PRESENT

UNITED STATES | 1996 | 24' | ENGLISH



PHOTOGRAPHY

Robert Frank

SOUND

Robert Frank

EDITING

Robert Frank, Laura Israel

PRODUCTION

Ruth Waldburger

SELECTED FILMOGRAPHY

2018 Harry Smith at the Breslin Hotel (sf)
2004 True Story (sf)
1996 The Present (mlf)
1987 Candy Mountain
1983 This Song for Jack (sf)
1981 Energy and How to Get It (sf)
1975 Keep Busy
1972 Cocksucker Blues
1971 About Me: A Musical (sf)
1969 Me and My Brother
1963 O.K. End Here (sf)
1961 The Sin of Jesus (sf)
1959 Pull My Daisy (sf)

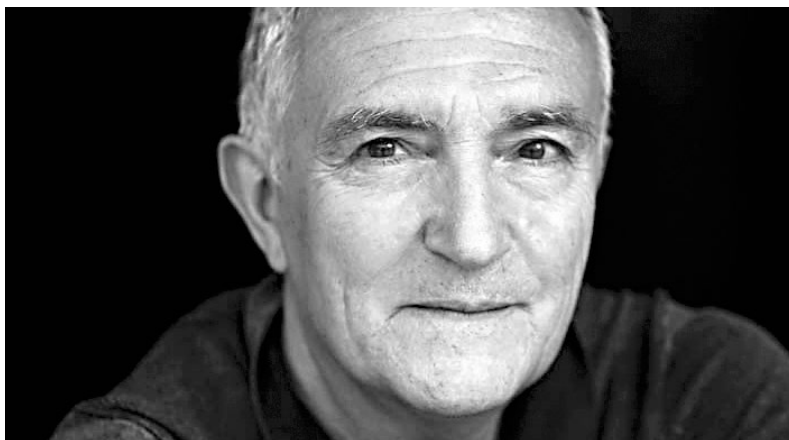
CONTACT

Eliane Iten
VEGA Film SA
+41 44 384 8090
distribution@vegafilm.com
www.vegafilm.com

Le vieil homme voyage dans sa tête et ses fantômes ne lui laissent guère de répit. Des ombres traversent chaque plan, elles glissent leurs noms dans les moulures du temps, sont au fond de chaque tiroir, derrière chaque fenêtre, comme l'arbre mort dans la cour ou un conciliabule de corneilles dans la neige. Le journal de l'année 1996 commence presque par hasard: « Je suis heureux d'avoir retrouvé ma caméra. Maintenant, je vais pouvoir filmer. Mais je ne sais pas quoi ». En quête d'images, en quête d'un sujet, la mémoire fait la retape, le film se structure malgré son auteur, malgré le désordre des apparences. Au fil des jours, Frank prend conscience de ce gouffre du temps qui se révèle exagérément dans ses images et voudrait aller à l'encontre de ce royaume des objets trop signifiants. Il demande à un ami d'effacer le mot mémoire inscrit sur une vitre; même si ce n'est qu'un mot, l'ami trouve ça triste. *The Present*, chronique douloureuse, se termine par ces quelques mots: « I've lost. And so what? That's the question ».

Im Geist ist der alte Mann auf einer Reise, und die Gespenster lassen ihm keine Ruhe. Schatten huschen über jede Einstellung, lassen ihre Namen in die Ritzen der Zeit gleiten, lauern in jeder Schublade, hinter jedem Fenster, wie dieser tote Baum im Hof oder die Zusammenkunft der Krähen im Schnee. Das Tagebuch aus dem Jahr 1996 beginnt wie zufällig mit den Worten: «Ich bin glücklich, meine Kamera wieder gefunden zu haben. Nun kann ich filmen. Aber ich weiss nicht was». Auf der Suche nach Bildern, auf der Suche nach einem Gegenstand macht sich die Erinnerung wie eine Hure an ihn heran, und der Film nimmt ohne das Zutun des Autors und trotz der Unordnung in den inneren Bildern Gestalt an. Im Laufe der Zeit wird sich Frank der abgrundtiefen Zeit bewusst, die sich in seinen Bildern übermässig kundtut und die sich diesen Welten der allzu bedeutungsvollen Gegenstände entgegenstellen möchte. Er bittet einen Freund, das Wort Erinnerung von einer Glasscheibe zu entfernen. Es ist nur ein Wort; doch findet der Freund das traurig. *The Present* ist eine schmerzliche Chronik, die mit diesen paar Worten endet: «I've lost. And so what? That's the question».

The old man travels inside his head and his phantoms leave him little respite. Shadows cross every shot, they slip their names into all the time zones of his life, they lie in wait at the bottom of each drawer, behind each window, like the dead tree in the courtyard or a conference of crows in the snow. The diary for the year 1996 begins almost by chance: "I am happy to have found my camera again. Now I shall be able to film. But I don't know what". In search of pictures, in search of a subject, memory reconstructs, the film takes shape despite its author, despite the seeming disorder. As the days go by, Frank becomes aware of this yawning gulf of time which shows up in an exaggerated manner in his pictures and rebels against the realm of over-significant objects. He asks a friend to erase the word memory written on a window; even if it's only a word, the friend finds it sad. *The Present*, a painful chronic, ends with these words: "I've lost. And so what? That's the question".



LUCIANO BARISONE

2011-2017

Quand j'étais petit, je rêvais d'être explorateur. Ne pouvant pas voyager dans des lieux inconnus à cause de mon jeune âge, je me suis tourné vers un territoire aussi mystérieux que le monde et plus facile d'approche : le cinéma.

Regarder, écouter et réfléchir furent au début des actes accomplis pour le pur plaisir de l'intellect. Ensuite ils se transformèrent en idées, en textes écrits pour des revues, qui m'ont permis de me confronter à d'autres critiques.

Une telle activité, ainsi que les rencontres ou les conversations avec des cinéastes, me poussèrent à penser à des moments où cela aurait été possible de partager cette expérience avec un nombre plus large de spectateurs.

C'était l'époque des cinéclubs, territoires d'aventures, de débats, de discussions parfois féroces. Ce fut tout ce patrimoine qui précéda l'immersion totale dans le monde des festivals, au début comme journaliste, puis comme collaborateur, modérateur de débats, programmeur... et enfin comme directeur artistique.

Si je raconte tout cela, c'est parce que c'est exactement cette expérience en mouvement qui m'amena

un jour à prendre la direction de Visions du Réel et à implanter dans son programme l'idée de cinéma qui, petit à petit, s'était formée dans ma tête. C'était une idée de cinéma où le réel et sa restitution à l'écran étaient fondamentaux. Comme le disait Éric Rohmer à propos du film *Les Étoiles de midi* de Marcel Ichac : « l'art ne reproduit pas la réalité, il la découvre, un peu comme le savant découvre la matière ».¹

C'était donc, encore une fois, l'idée d'exploration, de découverte, dans le domaine de l'observation humaine, pour s'approcher du mystère du monde. Une idée d'aventure aussi, mais cette fois-ci calée dans une activité qui comportait des réflexions, la création d'une équipe et d'une communauté, l'établissement d'une stratégie en même temps artistique, administrative et opérationnelle.

Trois questions s'imposaient, comme toujours quand on réfléchit à la création de quelque chose. Qu'est-ce qu'un festival de cinéma ? Qu'est-ce qu'un directeur artistique de festival de cinéma ? Que faire quand on le devient ?

Les réponses arrivèrent avec l'expérience, de ce que j'avais vu et vécu auparavant. Un festival est une fête, une rencontre, un lieu qui se

transforme en installation vivante, dont les protagonistes sont des espaces, des personnes et des œuvres. Il faut donc être impliqué dans tous ces domaines, mais aussi savoir comment gérer l'administration générale, la communication, le contact avec le marché de l'audiovisuel. Cette implication se développe tant sur le plan local qu'international. Au niveau local, il faut connaître le territoire où le festival a lieu, non seulement dans ses aspects géographiques et sociaux, mais aussi et surtout sur le plan humain. Donc connaître son public, connaître ceux qui permettent au festival d'exister, c'est-à-dire les financeurs, publics et privés. Et bien sûr tenir compte de l'existant, de l'histoire du festival même, de l'histoire du cinéma du pays qui l'héberge, de son réseau de production, de son potentiel artistique.

En ce qui concerne le plan international, il faut avant tout vérifier la position du festival dans le contexte mondial et décider si cette position est convenable ou s'il faut la renforcer ou la recadrer. Ensuite, après avoir évalué le niveau du réseautage international, on établit un programme de missions à l'étranger pour le renforcer ou pour ouvrir de nouvelles frontières.

Dans notre cas la décision était double : renforcer le Festival sur le plan international et l'ancrer encore plus dans la région et le pays, en le rendant extrêmement visible pour attirer à Nyon le meilleur de la production suisse et mondiale mais surtout le public.

C'est ainsi que la convivialité et la découverte des cinéastes (comme ceux qui accompagnent cette édition du Festival dans la section Cinquante, rétrospective de son histoire) furent et sont encore les deux points fondamentaux de Visions du Réel.

¹ Éric Rohmer, « La foi et les montagnes – Les Étoiles de midi de Marcel Ichac », in : Cahiers du cinéma n° 106, avril 1960

LUCIANO BARISONE

Als Kind träumte ich davon, Entdecker zu werden. Da ich zu klein war, um allein an unbekannte Orte zu reisen, wandte ich mich einem Territorium zu, das so geheimnisvoll wie die Welt und einfacher zu erreichen ist: dem Kino.

Schauen, Zuhören und Nachdenken waren anfangs Vorgänge, die einzig dem Vergnügen des Geistes dienten. Später wurden sie zu Ideen und zu Texten für Zeitschriften, wodurch ich die Gelegenheit der Konfrontation mit anderen Kritikern bekam.

Diese Tätigkeit, aber auch die Begegnungen und Gespräche mit Filmemachern, führten dazu, dass ich über Momente nachdachte, in denen es möglich gewesen wäre, diese Erfahrung mit einem grösseren Publikum zu teilen.

Es war die Zeit der Filmclubs, die sich zu Räumen der Abenteuer, Debatten und oft heftigen Diskussionen entwickelten. All dies ging dem völligen Eintauchen in die Welt der Festivals voraus, zuerst als Journalist, dann als Mitarbeiter, Debattenmoderator, Programmgestalter... und schliesslich künstlerischer Leiter.

Das alles erzähle ich, weil genau diese aus der Bewegung entstandene Erfahrung eines Tages dazu führte, dass ich die Leitung von Visions du Réel übernahm und schrittweise die Wahrnehmung des Kinos, die sich in mir herausgebildet hatte, in das Programm

einfließen liess. Es war eine Vorstellung vom Kino, in der die Realität und ihre Nachbildung auf der Leinwand von grundlegender Bedeutung waren. Wie es einst Eric Rohmer über Marcel Ichacs Film *Les Étoiles de midi* sagte: «Kunst bildet die Realität nicht nach, sie entdeckt sie, genau wie der Wissenschaftler die Materie entdeckt».¹

Einmal mehr standen die Erforschung und Entdeckung im Bereich der menschlichen Beobachtung im Mittelpunkt, um dem Geheimnis der Welt näher zu kommen. Auch der Abenteuergedanke war mit von der Partie, diesmal aber als Teil einer Tätigkeit, die mit Überlegungen, der Bildung eines Teams, einer Gemeinschaft sowie der Erarbeitung einer zugleich künstlerischen, administrativen und operativen Strategie verbunden war.

Wie immer, wenn es darum geht, etwas zu erschaffen, stellten sich auch hier drei Fragen. Was ist ein Filmfestival? Was genau ist ein Filmfestivaldirektor? Was muss man tun, wenn man einer wird?

Die Antworten bildeten sich mit der Erfahrung und aus dem, was ich zuvor gesehen und erlebt hatte, heraus. Ein Festival ist ein Fest, eine Begegnung, ein Ort, der sich in eine lebende Installation verwandelt, deren Protagonisten Räume, Menschen und Werke sind. Daher muss man sich in all diese Bereiche einbringen, aber auch wissen, wie

die allgemeine Verwaltung, die Kommunikation und der Kontakt mit dem audiovisuellen Markt funktionieren. Dieses Engagement entwickelt sich sowohl in der lokalen als auch internationalen Dimension.

Auf lokaler Ebene muss man mit der Region vertraut sein, in der das Festival stattfindet, was nicht nur die geografischen und sozialen Aspekte, sondern auch und vor allem die menschliche Ebene betrifft. Man muss sein Publikum kennen, aber auch all jene, denen die Existenz des Festivals zu verdanken ist: die öffentlichen und privaten Geldgeber. Selbstredend ist auch die aktuelle Situation zu berücksichtigen, die neben der Geschichte des Festivals die Kinogeschichte des Gastlandes, sein Produktionsnetzwerk und sein künstlerisches Potenzial umfasst.

Auf internationaler Ebene geht es zunächst darum, die Position des Festivals im globalen Kontext zu erfassen und zu entscheiden, ob diese Position angemessen ist oder ob sie gestärkt oder neu definiert werden soll. Ist die Bewertung des Niveaus der internationalen Vernetzung einmal abgeschlossen, wird ein Programm von Aktionen im Ausland beschlossen, um eine Stärkung der Position zu erreichen und neue Möglichkeiten zu erschliessen.

In unserem Fall wurde ein Vorgehen auf zwei Ebenen beschlossen: Das

internationale Renommee des Festivals sollte gestärkt und es sollte noch intensiver in der Region sowie im Land verankert werden. Ausserdem sollte seine Bekanntheit so sehr gesteigert werden, dass Nyon für die besten Vertreter des weltweiten Filmschaffens sowie für die Schweizer Öffentlichkeit und Filmproduktion zu einem unumgänglichen Termin wird.

So kam es, dass Geselligkeit und die Entdeckung der Filmemacher – viele von ihnen sind bei der diesjährigen Ausgabe des Festivals in der Sektion Cinquante, die einen Rückblick auf die Geschichte des Festivals bietet, vertreten – von Anfang an die zwei prägenden Merkmale von Visions du Réel waren und heute noch sind.

¹ Eric Rohmer, « La foi et les montagnes – Les Étoiles de midi de Marcel Ichac », in : Cahiers du cinéma n° 106, April 1960

LUCIANO BARISONE

When I was a child, I would dream of being an explorer. I couldn't travel to unknown places because of my young age, so I turned towards a territory that was as mysterious as the world and easier to approach: film.

Watching, listening and thinking were, at first, acts undertaken purely for intellectual pleasure. They then turned into ideas, into texts written for reviews, which enabled me to confront myself to other critics.

Such activity, as well as encounters and conversations with filmmakers, encouraged me to think of times where it would have been possible to share this experience with a larger audience. It was the time of film clubs, these territories of adventures, debates, discussions, which were at times fierce. It was all this heritage that preceded my total immersion in the world of festivals, starting as a journalist, then as a staff member, a debate moderator, a programmer... and finally as an artistic director.

I am describing all this because it was this very experiment in motion that led me to take charge of Visions du Réel one day; to sow within its programme the idea of film that had progressively grown in my head. An idea of film in which reality and its restitution on the screen were fundamental. As Eric Rohmer said about Marcel Ichac's film *Les Étoiles de midi*: "art does not

reproduce reality, it discovers it, exactly as a scientist discovers matter".¹

So here it was, once again, the idea of exploration, of discovery, in the field of human observation, to approach the mystery of the world. An idea of adventure, too, but this time one wedged into an activity that included considerations, the creation of a team and a community, the drawing up of a strategy that was at once artistic, administrative and operational.

Three questions had to be asked, as always when one thinks about the creation of something. What is a film festival? What is a film festival artistic director? What must one do when one becomes an artistic director?

The answers came with experience, from what I had previously seen and lived through. A festival is a celebration, an encounter, a place that turns into a living installation, whose protagonists are spaces, people and works. One must therefore be involved in all of these fields, but also know how to manage the general administration, communication, and contact with the audio visual market. This involvement is built as much at a local level as at an international one.

At the local level, one must know the territory where the festival is held, not only in its geographical and social aspects but also, and above all, in human terms. So this means knowing

one's audience, but also knowing those who will enable the festival to exist, namely the public and private backers. And, of course, it means taking into account what already exists, namely the history of the festival itself, the history of film in the host country, its production network, and its artistic potential.

As for the international level, one must firstly verify the festival's position in the global context and decide whether this position is appropriate or if it needs to be reinforced or redefined. Then, after having assessed the level of international networking, one establishes a programme of missions abroad to reinforce it or to open up new frontiers. In our case, the decision was to reinforce the Festival at an international level and to further anchor it in the region and the country, by making it extremely visible, to attract to Nyon the best of global production and also a Swiss production and audience.

This is how conviviality and the discovery of filmmakers (like those who are accompanying this edition of the Festival in the Cinquante section, a retrospective of its history) were, and still are, the two fundamental bases of Visions du Réel.

¹ Éric Rohmer, « La foi et les montagnes – Les Étoiles de midi de Marcel Ichac », in : Cahiers du cinéma n° 106, Avril 1960

NICK BENTGEN

NORTHERN LIGHT

UNITED STATES | 2013 | 105' | ENGLISH

SOUND

Jeff Seelye, Mark Phillips

EDITING

Yoonha Park, Saela Davis

MUSIC

Daniel Bensi, Saunder Jurriaans

PRODUCTION

Lisa Kjerulff (Tetherball LLC)

FILMOGRAPHY

2017 #Love Yourz (sf)
2013 Northern Light

Un coin reculé du Michigan, au nord-est des États-Unis, où le travail est rare. Les hommes s'accrochent à leur passion des courses – motoneiges et voitures; les femmes sont mères au foyer, employées de supermarché ou bodybildeuses. « Nous avons voulu tourner un film d'observation qui suit les vies entrelacées de trois familles – pas d'interviews, pas d'explications, rien que l'essence de la vie qui se déploie au présent. Elles nous ont permis de réaliser un film chargé d'émotion, qui plonge le spectateur dans le quotidien en pleine mutation de la classe ouvrière américaine » (Nick Bentgen). Dans ce tableau impressionniste, magnifié par sa photographie, la caméra s'attarde sur les visages et les corps, comme sur les parties d'un tout: d'une province hors du monde, d'une nature hostile qui s'étend à l'infini. Le montage, ciselé et elliptique, découpe, alterne et rapproche; et les dialogues, saisis par bribes, ont surtout valeur d'indice. À cet art du fragment répond une construction puissante et musicale, pareille aux mouvements d'une symphonie, suivant le cycle des saisons. Une fresque intime au souffle épique.

Eine abgelegene Gegend in Michigan, im Nordosten der USA, wo es nur wenig Arbeit gibt. Die Männer klammern sich an ihre Leidenschaft für Schneemobil- und Autorennen, die Frauen sind Hausfrauen, Angestellte im Supermarkt oder Bodybuilderinnen. « Wir wollten einen Film machen, der den miteinander verschlungenen Leben von drei Familien folgt – keine Interviews, keine Erklärungen, nichts als das im Präsens spielende Drama des Lebens. Sie haben die Entstehung eines emotionsgeladenen Films zugelassen, der den Zuschauer in den Alltag der im Wandel befindlichen amerikanischen Arbeiterklasse hinein zieht » (Nick Bentgen). Die Kamera hält in diesem impressionistischen, durch die Qualität seiner Fotografie betonten Gemälde auf Gesichtern und Körpern wie auf Teilen eines Ganzen inne: einer Provinz fern der Welt, einer unwirtlichen, sich in endlosen Weiten verlierenden Natur. Die ziselierte, elliptische Montage zerlegt, wechselt ab und holt heran – während die in Gesprächsfetzen eingefangenen Dialoge vor allem als Anhaltspunkt dienen. Dieser Kunst des Bruchstücks ist ein starker, musikalischer, den Sätzen einer den Jahreszeiten folgenden Symphonie gleicher Aufbau entgegengesetzt. Ein intimes, episch anmutendes Fresko.



In a remote corner of Michigan, in the northeastern United States, work is hard to find. The men cling to their passion for racing snowmobiles or cars; the women are housewives, supermarket employees or bodybuilders. "We decided to craft an observational film that tracks the intertwining lives of these three families—no interviews, no explanations, just the drama of life unfolding in the present tense. They allowed us to create an emotional film that immerses the viewer in the changing lives of working-class Americans" (Nick Bentgen). In this impressionist portrait, magnified by its photography, the camera lingers on faces and bodies, as if on the parts of a whole: a province removed from the world, a hostile countryside that stretches forever. The chiseled and elliptic montage cuts, alternates and enlarges; and the dialogues, caught in snippets, are indicative above all. A powerful and musical construction, like the movements of a symphony, following the cycle of the seasons, responds to this fragmentary art. An intimate fresco with epic qualities.

CONTACT

Lisa Kjerulff
Tetherball LLC
+1 646 924 9132
lisa.kjerulff@gmail.com



TATIANA HUEZO SÁNCHEZ

THE TINIEST PLACE

EL LUGAR MAS PEQUEÑO

MEXICO | 2011 | 104' | SPANISH

Les cicatrices laissées par la guerre civile au Salvador sont encore vives dans le petit village de Cinquera. Le traumatisme des événements vécus, le rappel douloureux des parents et amis tués, l'amoncellement des morts que les habitants trouvèrent de retour au village après leur exode dans la forêt, hantent à jamais la mémoire des survivants. Tatiana Huezo Sánchez trouve pour son film une forme créative personnelle pour traiter de ce sujet convenu dans le cinéma documentaire. Délicatement, elle superpose les récits des habitants du village et les images du présent, de la vie quotidienne au sein de la famille et de la nature. Protectrice en temps de guerre et espace vital en temps de paix, la forêt, témoin muette, porteuse des traces des événements douloureux, fait office d'écran de projection des souvenirs dans *The Tiniest Place*. Verte comme l'espoir et en même temps immense, impénétrable et sinueuse. Alternant en permanence entre passé et présent, vie et mort, le film pénètre toujours plus en avant dans le labyrinthe des souvenirs vivaces au Salvador et restitue avec maîtrise un tableau poignant de la vie après la guerre.

Die Erinnerungen an den Bürgerkrieg in El Salvador sind noch immer lebendig und Teil des Alltags im kleinen Dorf Cinquera. Die Traumata des Erlebten, die schmerzhaften Andenken an getötete Freunde und Verwandte, die Massen an Toten, welche die Bewohner nach der Rückkehr aus dem Exil im Wald im Dorf vorfanden, das alles besteht im Gedächtnis der Überlebenden für immer fort. Tatiana Huezo Sánchez findet eine individuelle, kreative Form, um dieses konventionelle Sujet im Dokumentarfilm für ihren Film einzufangen: Rhythmisch behutsam lässt sie die Lebensgeschichten in den Offenbarungen der Dorfbewohner auf die Bilder des Heute, des Alltags im Kreis der Familie und der Natur treffen. Der Wald – Schutzbieter während des Kriegs und Lebensraum in Friedenszeiten – ist stiller Zeuge, Träger der Spuren schmerzlicher Ereignisse und avanciert in *The Tiniest Place* zur Leinwand der Erinnerungen – grün wie die Hoffnung und gleichsam undurchdringlich weit und verschlungen. Im permanenten Wandeln zwischen Erinnerung und Gegenwart, zwischen Tod und Leben, dringt der Film immer tiefer in das Geflecht lebendiger Erinnerungen El Salvadors vor und meistert ein visuell eindrucksvolles Panorama eines Lebens nach dem Krieg.

In the small village of Cinquera, memories of the civil war in El Salvador are still very much alive; they are part of everyday life here. The inhabitants will never be able to forget the trauma of what they experienced, their heartbreaking memories of slaughtered friends and family and the masses of the dead they found upon returning from exile in the forest. Filmmaker Tatiana Huezo Sánchez has taken a unique, creative approach to tackling the subject, a common theme for documentaries. Her film moves gently between the villagers' revelations about their life stories and images from their everyday life today, at home with their families or out in the forest. The trees, which offered protection during the war and now provide sustenance in times of peace, are silent witnesses that still bear the scars of history. In *The Tiniest Place*, the forest comes to represent the act of remembering—it is green, the color of hope, but it is also vast, deep and impenetrable. With its constant back-and-forth between recollections and the present, between death and life, the film weaves a dense tapestry of living memory in El Salvador and provides a masterful and visually imposing view on life after war.

SCREENPLAY

Tatiana Huezo Sánchez

PHOTOGRAPHY

Ernesto Pardo

SOUND

Federico González

EDITING

Lucrecia Gutiérrez,
Paulina Del Paso,
Tatiana Huezo Sánchez

MUSIC

Leonardo Heiblum,
Jacob Lieberman

PRODUCTION

Liliana Pardo (Centro De Capacitation Cinematografica)

FILMOGRAPHY

2016 *Tempestad*
2015 *Absences (sf)*
2011 *The Tiniest Place*
2001 *The Core of the Earth (sf)*
1997 *Tiempo cáustico (sf)*

CONTACT

Bianca Fontez
Instituto Mexicano de Cinematografía
bianca@imcine.gob.mx
www.imcine.gob.mx

JEAN-LUC GODARD

HISTOIRE(S) DU CINÉMA

FRANCE, SWITZERLAND | 1988 - 1999 | 266' | FRENCH

FATALE BEAUTÉ 1997 | 28'

LA MONNAIE DE L'ABSOLU 1998 | 27'

UNE VAGUE NOUVELLE 1998 | 27'

PHOTOGRAPHY

Pierre Binggeli, Hervé Duhamel

EDITING

Jean-Luc Godard

PRODUCTION

Canal+, La Sept cinéma,
France 3 Cinéma, Gaumont,
JLG Films, CNC, Télévision Suisse
Romande, Vega Films

Jean-Luc Godard est en accord avec William Faulkner : « Le passé n'est jamais mort. Il n'est même pas passé ». La recherche monumentale de Jean-Luc Godard sur le XXe siècle intitulée *Histoire(s) du cinéma* est beaucoup de choses à la fois ; tout à la fois. Comme Michael Witt le souligne : « c'est aussi la critique d'une négligence de longue date des historiens qui ne considèrent pas les films comme des documents historiques ». Convaincu que « l'Histoire est mal racontée », il a fondé son travail sur l'idée que le cinéma lui-même est le véritable historien du XXe siècle. Le cinéma en tant qu'instrument pour comprendre notre ou nos histoire(s) collective(s). Dans le chapitre 3A, *La Monnaie de l'absolu*, dont le titre est emprunté au troisième tome de la *Psychologie de l'art* de Malraux, Godard s'intéresse à la représentation de la guerre et célèbre de manière puissante et émouvante le néoréalisme italien. Le chapitre 2B, *Fatale Beauté*, interroge l'acte cinématographique en lui-même, pris entre physique et métaphysique. Dans le chapitre 3B, *Une vague nouvelle*, Godard évoque le mouvement dont il a fait partie et auquel il est encore associé.



Jean-Luc Godard stimmt William Faulkner zu: « Die Vergangenheit ist nie tot. Sie ist nicht einmal Vergangenheit ». Die von Jean-Luc Godard unternommene monumentale Untersuchung des 20. Jahrhunderts mit dem Titel *Histoire(s) du cinéma* ist vieles, und vieles auf einmal. Wie Michael Witt betont, « ist sie auch eine Kritik an der langjährigen Vernachlässigung von Filmen als historische Dokumente durch die Historiker ». In der Überzeugung, dass « Geschichte schlecht erzählt wird », wurzelt seine Arbeit in dem Gedanken, dass das Kino der eigentliche Historiker des 20. Jahrhunderts ist. Das Kino als Instrument, um unsere kollektive(n) Geschichte(n) zu verstehen. In Episode 3A, *La Monnaie de l'absolu*, deren Titel dem dritten Band von Malraux' *Psychologie de l'art* entlehnt ist, konzentriert sich Godard auf die Darstellung des Krieges und feiert auf kraftvolle und bewegende Weise den italienischen Neorealismus. Episode 2B, *Fatale beauté*, hinterfragt die zwischen Physik und Metaphysik liegende kinematografische Geste. In Episode 3B, *Une vague nouvelle*, erinnert sich Godard an der Bewegung, der er angehörte und noch immer angehört.

Jean-Luc Godard agrees with William Faulkner: "The past is never dead. It's not even past". JLG's monumental investigation of the 20th century called *Histoire(s) du cinéma* is many things; all at once. As Michael Witt points out "it is also a critique of the longstanding neglect by historians of films as historical documents". Convinced that "history is badly told", he based his work on the idea that cinema itself is the real historian of the 20th century. Cinema as an instrument to understand our collective (hi)stories. In episode 3A *La Monnaie de l'absolu*, whose title is borrowed from the third volume of Malraux's *Psychologie de l'art*, Godard focuses on the representation of war and celebrates in powerful and moving fashion Italian Neorealism. Episode 2B *Fatale beauté* questions the issue of the cinematographic act, caught between physics and metaphysics. In episode 3B, *Une vague nouvelle*, Godard recalls the movement he was part of and is still associated with.

CONTACT

Louise Paraut
Gaumont
+33 146432246
louise.paraut@gaumont.com

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, DOCS AGAINST GRAVITY (VARSOVIE) ET VISIONS DU RÉEL (NYON). 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 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 DEUX.

DIE VEREINIGUNG DOC ALLIANCE UMFASST SIEBEN BEDEUTENDE DOKUMENTARFILM-FESTIVALS IN EUROPA – CPH:DOX (KOPENHAGEN), DOCLISBOA (LISSABON), DOK LEIPZIG, FID MARSEILLE, JIHLAVA IDFF, DOCS AGAINST GRAVITY (WARSCHAU) UND VISIONS DU RÉEL (NYON). DAS ZIEL IST DIE UNTERSTÜTZUNG DER REGISSEURE UND PRODUZENTEN BEI DER VERMITTLUNG DER WERKE GEGENÜBER DEM PUBLIKUM – NAHEZU 800 TITEL SIND IM INTERNET UNTER 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 ZWEI 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, DOCS AGAINST GRAVITY (WARSAW) AND VISIONS DU RÉEL (NYON). IT AIMS TO SUPPORT DIRECTORS AND PRODUCERS IN DISTRIBUTING THEIR WORKS TO THE PUBLIC. ON THE WEB, WITH ALMOST 800 TITLES STREAMING ON 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 TWO OF THEM.

FILMS

BEHIND OUR EYES

by Anton Bialas (FID Marseille)

CINEMA MOROCCO

by Ricardo Calil (DOK Leipzig)

IN TOUCH

by Pawel Ziemilski (Docs Against Gravity)

KIRUNA – A BRAND NEW WORLD

by Greta Stocklassa (Jihlava IDFF)

ODYSSEY

by Sabine Groenewegen (Doclisboa)

SHELTER

by Enrico Masi (CPH:DOX)

THAT WHICH DOES NOT KILL

by Alexe Poukine (Visions du Réel)

JURY

KAMILA BOHÁČKOVÁ

dok.revue (Czech republic)

CHRISTIAN JUNGEN

Neue Zürcher Zeitung (Switzerland)

JAKUB MAJMUREK

Krytyka polityczna (Poland)

PERNILLE MATZEN

Skuelyst (Denmark)

LUÍS MENDONÇA

À Pala De Walsh (Portugal)

NANAKO TSUKIDATE

Nobody Magazine (France)

JULIA WEIGL

Süddeutsche Zeitung (Germany)

ANTON BIALAS

BEHIND OUR EYES

DERRIÈRE NOS YEUX

FRANCE | 2018 | 45' | FRENCH

SWISS PREMIERE



SCREENPLAY

Anton Bialas

PHOTOGRAPHY

Anton Bialas, Julia Mingo

SOUND

Anton Bialas, Matthieu Choux,
Simon Farkas

EDITING

Anton Bialas, Vincent Tricon

PRODUCTION

Marthe Lamy (Apaches films)

FILMOGRAPHY

2018 Behind Our Eyes (mlf)
2017 Akiasare (sf)
2017 En son royaume (sf)
2016 Fracture (sf)
2015 Shadow Moses (sf)

CONTACT

Marthe Lamy
Apaches Films
+33 623156481
marthe@apachesfilms.fr
www.apachesfilms.fr

Trois portraits, trois hommes, solitaires et vagabonds. Patrick Dumont, d'abord, qui vit dans la rue et déambule dans Paris avec un rapport aux lieux d'une simplicité originelle. Puis Aliasare, jeune peintre qui guette les éclats et scintillements du monde, lors de ses promenades citadines. Et enfin, Hadrien Mossaz, qui explore les bois et ne voit pas. Les trois hommes ne se croiseront pas, chacun n'évoluant qu'à l'échelle de son environnement immédiat et dans une temporalité restreinte. Ce qui lie ce triptyque n'est pas théorique, mais bien sensible, voire sensoriel. Il y a quelque chose de charnel dans le cinéma d'Anton Bialas et ce n'est pas qu'une question de proximité de caméra ou de prédominance des éléments naturels. «Ce que tu verras, tu le deviendras», cette citation qui ouvre le film dévoile son projet: l'être est fait de ce qu'il capte. Et par son œil caméra, ce qu'il voit devient matière: la chaleur d'un rayon de soleil sur la peau, l'épaisseur rugueuse de l'écorce d'un arbre, la fluidité de la peinture qui glisse sous le pinceau...

Drei Porträts, drei einzelgängerische und umherziehende Männer. Patrick Dumont, der vor allem auf der Strasse lebt, durch Paris wandert und zu Orten eine Beziehung von ursprünglicher Schlichtheit unterhält. Dann der junge Maler Aliasare, der bei seinen Spaziergängen durch die Stadt nach dem Leuchten und Schillern der Welt Ausschau hält. Und schliesslich Hadrien Mossaz, der den Wald erkundet und nicht sehen kann. Die drei Männer, die den Massstab ihrer unmittelbaren Umgebung und eine eingeschränkte Zeitlichkeit nicht verlassen, werden sich nicht begegnen. Die in diesem Triptychon bestehenden Verbindungen sind nicht theoretischer Art, sie berühren das Spürbare, sogar Sensorische. Anton Bialas' Kino hat etwas Fleischliches, was nicht nur eine Frage der Nähe der Kamera oder des Vorherrschens natürlicher Elemente ist. «Was du siehst, wirst du werden». Dieses den Film eröffnende Zitat kündigt sein Projekt an: Der Mensch ist aus dem gemacht, was er in sich aufnimmt. Und durch sein Kino Auge wird was er sieht zu Materie: Die Wärme eines Sonnenstrahls auf der Haut, die raue Dicke von Baumrinde, die Flüssigkeit der Farbe, die unter dem Pinsel gleitet ...

Three portraits, three men, solitary and vagabond. First, Patrick Dumont, who lives in the streets and walks around Paris with a relationship to places that fosters an original simplicity. Then Aliasare, a young painter who watches out for the world's slivers and sparkles, during his strolls in the city. And finally, Hadrien Mossaz, who explores the woods and does not see. The three men will not meet, each only moving in their immediate environment and in a restricted temporality. What links this triptych is not theoretical, but rather sensitive, or indeed sensorial. There is something carnal in the filmmaking of Anton Bialas and it is not a matter of camera proximity or of predominance of natural elements. "What you will see, you will become", this quotation that opens the film unveils his plan: humans are made of what they grasp. And via his kino-eye, what they see becomes matter: the heat of a ray of sun on the skin, the rugged thickness of bark on a tree, the fluidity of paint which slides under the brush...

MADÉLINE ROBERT



FREDERIK SØLBERG

DOEL

DENMARK, BELGIUM | 2018 | 67' | FLEMISH

SWISS PREMIERE

Dans les guides d'exploration urbaine, Doel figure en bonne place dans la catégorie « ville fantôme ». Coincée entre une centrale nucléaire et le port industriel d'Anvers elle devra en effet laisser place à un nouveau quai pour accueillir plus de conteneurs. Une disparition programmée de longue date qui a vu fermer les commerces, l'école, l'église, et fait fuir la plupart des habitants. Seule une vingtaine d'entre eux refuse toujours de quitter le village livré aux tagueurs, aux fans de rodéo urbain, aux photographes, curieux, touristes hollandais et autres ravers. C'est là le paradoxe de cette ville fantôme: on y croise beaucoup de monde. Frederik Sølberg fait le portrait de cette microsociété qui continue d'exister au milieu des maisons en ruine, nous faisant partager le quotidien suspendu de ceux qui semblent avoir trouvé dans ce non-lieu condamné à disparaître, cet entre-deux de l'espace urbain, du vide et du plein, une forme de fragile équilibre. Ce sont ces interstices de liberté, ces endroits et ces moments qui ne devraient pas exister, que le film parvient à faire sien et nous invite à partager.

In Städteführern steht Doel weit oben in der Kategorie «Geisterstädte». Zwischen einem Kernkraftwerk und dem Industriehafen von Antwerpen gelegen, muss das Dorf einem neuen Dock weichen, an dem mehr Container Platz finden. Ein lang geplantes Sterben, bei dem Geschäfte, Schulen und Kirchen geschlossen wurden und die meisten Einwohner fortzogen. Nur etwa zwanzig von ihnen weigern sich immer noch, den Sprayern, Fans von Städterodeo, Fotografen, Schaulustigen, niederländischen Touristen und Ravern ausgelieferte Dorf zu verlassen. Hier liegt das Paradox dieser Geisterstadt: Man trifft dort viele Menschen. Frederik Sølberg porträtiert diese Mikrogesellschaft, die inmitten von zerstörten Häusern weiterlebt, und teilt mit uns den Alltag derer, die an diesem zum Verschwinden verurteilten kaum noch vorhandenen Ort in der Schwebelage zwischen Allem und Nichts eine Form von fragilem Gleichgewicht gefunden zu haben scheinen. Der Film macht sich diese Zwischenräume der Freiheit, diese Orte und Momente, die es nicht geben sollte, zu eigen und lädt uns ein, daran teilzunehmen.

In urban exploration guidebooks, Doel ranks high in the "ghost town" category. Caught between a nuclear plant and the industrial port of Antwerp, it is in fact going to make way for a new dock to accommodate more containers. A long-planned disappearance that has seen the closure of businesses, of the school and the church, and chased away the majority of inhabitants. Only around 20 inhabitants still refuse to leave the village given over to graffiti artists, fans of street racing, photographers, the inquisitive, Dutch tourists and other ravers. That is the paradox of this ghost town: you come across a lot of people there. Frederik Sølberg draws a portrait of this micro-society that continues to exist among ruined houses, sharing with us the suspended day-to-day of those who seem to have found a form of fragile balance, empty and full, in this non-place condemned to disappear, this interval of urban space. It is the interstices of freedom, these places and these moments that should not exist, that the film succeeds in making its own and invites us to share.

PHOTOGRAPHY

Jonathan Wannyn

SOUND

Andreas Sandborg, Søren Bendz, Neal Willaert

EDITING

Mads Hedegaard

PRODUCTION

Mathilde Lippmann
(made in copenhagen)

FILMOGRAPHY

2018 Doel
2015 Dinner on the West Coast (sf)
2010 They Have Sold the Lungs of the World (sf)

CONTACT

Mathilde Lippmann
made in copenhagen
+45 26827634
mathilde@madeincopenhagen.dk
www.madeincopenhagen.dk

CÉLINE GUÉNOT

**PROJECTIONS
SPÉCIALES**

**PARTICIPATION
CULTURELLE**

RÉALITÉ VIRTUELLE

BARBARA MILLER

#FEMALE PLEASURE

GERMANY, SWITZERLAND | 2018 | 97' | ENGLISH, FRENCH, GERMAN, JAPANESE

PHOTOGRAPHY

Gabriela Betschart, Akiba Jiro, Anne Misselwitz

SOUND

Tom Weber

EDITING

Isabel Meier

MUSIC

Peter Scherer

PRODUCTION

Philip Delaquais (Mons Veneris Films); Arek Gielnik (Indi Film); Urs Augstburger (SRF); RTS; RSI; Sven Wälti (SRG SSR); ARTE G.E.I.E

FILMOGRAPHY

SELECTED FILMOGRAPHY

2018 #FEMALE PLEASURE
2012 Forbidden Voices
2008 Sex in the Internet – Kids Watch Pornos, Parents Look Away (mlf)
2005 Domestic Violence – When Family Becomes Hell (mlf)
2004 Blindman's Buff – When Blind People Start Seeing (mlf)
2003 Full-Fat – Slim Down at all Costs? (mlf)

CONTACT

Filmcoopi Zürich
+41 444484422
info@filmcoopi.ch
www.filmcoopi.ch



Le long métrage documentaire de Barbara Miller *#FEMALE PLEASURE* fait le portrait de cinq femmes courageuses, intelligentes et maîtresses de leurs destins. Elles ont brisé le silence imposé par leurs sociétés patriarcales et archaïques et les communautés religieuses. Avec une force incroyable et une énergie positive, Deborah Feldman, Leyla Hussein, Rokudenashiko, Doris Wagner et Vithika Yadav se battent pour la libération sexuelle et l'autonomie des femmes, au-delà des règles religieuses et des barrières culturelles. Mais leurs victoires ont un prix élevé: elles ont toutes subi des diffamations publiques, des menaces et des poursuites. Elles ont été excommuniées des sociétés dans lesquelles elles ont grandi et ont même reçu des menaces de mort de la part des leaders et fanatiques religieux. *#FEMALE PLEASURE* montre les mécanismes universaux qui ont déterminé la position des femmes jusqu'à aujourd'hui, à travers les cultures, les religions et les continents. Toutes les protagonistes en sont arrivées à la même conclusion: le corps féminin est assujéti au désir de l'homme et il est avant tout destiné à procréer, sans aucune considération pour le plaisir féminin et l'autonomie des femmes.

#FEMALE PLEASURE, Barbara Millers Doku in Spielfilmlänge, durchbricht mit ihrem Porträt von fünf mutigen, klugen und selbstbestimmten Frauen das von ihren archaisch-patriarchischen Gesellschaften und Religionsgemeinschaften auferlegte Schweigen. Mit unglaublicher Kraft und positiver Energie kämpfen Deborah Feldman, Leyla Hussein, Rokudenashiko, Doris Wagner und Vithika Yadav jenseits religiöser Regeln und kultureller Grenzen für die sexuelle Befreiung und Selbstständigkeit der Frau. Aber für ihren Sieg zahlen sie einen hohen Preis: Sie waren alle öffentlichen Diffamierungen, Drohungen und Verfolgungen ausgesetzt, wurden aus der Gesellschaft, in der sie aufgewachsen sind, verstossen, und erhielten sogar Morddrohungen von religiösen Führern und Fanatikern. *#FEMALE PLEASURE* zeigt die universellen Mechanismen auf, die die Stellung der Frau über Kulturen, Religionen und Kontinente hinweg bis heute bestimmen. Alle Protagonistinnen sind zu dem gleichen Schluss gekommen: Der weibliche Körper ist der männlichen Lust unterworfen und in erster Linie zur Fortpflanzung bestimmt, ohne Rücksicht auf das sexuelle Vergnügen der Frau und ihr Recht auf Selbstbestimmung.

Barbara Miller's feature documentary *#FEMALE PLEASURE* portrays five courageous, smart and self-determined women, breaking the silence imposed by their archaic-patriarchal societies and religious communities. With incredible strength and positive energy, Deborah Feldman, Leyla Hussein, Rokudenashiko, Doris Wagner and Vithika Yadav are fighting for the sexual liberation and autonomy for women, beyond religious rules and cultural barriers. But their victory comes at a high price: they all have experienced public defamation, threats and prosecutions, have been excommunicated by the society they grew up in and even received death threats from religious leaders and fanatics. *#FEMALE PLEASURE* shows the universal mechanisms at work that determine the position of women until today, spanning cultures, religions and continents. All protagonists have come to the same conclusion: the female body is subjected to male lust and first and foremost meant for procreation, without any regard for female sexual pleasure and autonomy.



HOMMAGE À YVES YERSIN

SWITZERLAND | 65' | FRENCH

LE PANIER À VIANDE (CO-DIRECTED WITH J. VEUVE) 1966 | 25'

ANGÈLE (FRAGMENT OF *QUATRE D'ENTRE ELLES*) 1970 | 39'

Quelques mois après la disparition d'Yves Yersin, figure essentielle du cinéma suisse, le Festival propose de (re)découvrir deux de ses films pour lui rendre hommage. Film-documentaire ethnographique, *Le Panier à viande*, co-réalisé avec Jacqueline Veuve, rend compte d'un « bouchoyage »: l'abattage d'un cochon dans une ferme par un boucher ambulant. D'une grande modernité cinématographique, il parvient à témoigner avec sensibilité et précision d'une tradition disparue, et avec elle de gestes et de moments précieux, oubliés. Le second film, *Angèle*, qui est l'une des parties de *Quatre d'entre elles*, brosse le portrait d'une femme d'un certain âge confrontée à la maison de retraite, telle une antichambre de la mort. C'est en 1966 que Yves Yersin, Francis Reusser, Claude Champion et Jacques Sandoz, jeunes cinéastes romands, se réunissent pour produire un long métrage composé de films réalisés séparément, en mutualisant financements et matériel. Entremêlant fiction et documentaire, ils racontent des destins de femmes de 16, 22, 31 et 72 ans tandis qu'en toile de fond se dessine la société de l'époque.

La séance est accompagnée du vernissage de l'ouvrage *Gestes d'artisans* de Perrine Saini et Thomas Schärer.

Einige Monate nach dem Tod von Yves Yersin ehrt das Festival diese wesentliche Figur des Schweizer Kinos mit zwei von seinen Filmen. Die in Zusammenarbeit mit Jacqueline Veuve gedrehte ethnografische Doku *Le Panier à viande* berichtet vom Schlachten eines Schweins auf einem Hof durch einen reisenden Metzger. Mit grosser filmischer Modernität zeugt er feinfühlig und präzise von einer verschwundenen Tradition, und mit ihr von kostbaren, vergessenen Gesten und Augenblicken. Der zweite Film, *Angèle*, ein Abschnitt von *Quatre d'entre elles*, zeichnet das Porträt einer alternden Frau, für die das Altersheim eine Art Vorzimmer des Todes ist. 1966 schlossen sich die vier jungen Westschweizer Filmemacher Yves Yersin, Francis Reusser, Claude Champion und Jacques Sandoz zusammen, um einen aus vier separat gedrehten Filmen bestehenden Langfilm zu produzieren, indem Mittel und Material zusammengelegt wurden. Sie verflochten Fiktion und Doku, um die Geschichten von vier Frauen im Alter von 16, 22, 31 und 72 Jahren zu erzählen, mit der damaligen Gesellschaft als Hintergrund.

Gleichzeitig mit der Vorführung findet die Vernissage der Arbeit *Gestes d'artisans* von Perrine Saini und Thomas Schärer statt.

A few months after the passing of Yves Yersin, an essential figure of Swiss cinema, the Festival proposes a (re)discovery of two of his films in order to pay him tribute. An ethnographical documentary film, *Le Panier à viande*, co-directed with Jacqueline Veuve, reports on a "bouchoyage" the slaughter of a pig on a farm by a travelling butcher. With great cinematographical modernity, it manages with sensitivity and accuracy to show a lost tradition, and with it, precious and forgotten gestures and moments. The second film, *Angèle*, one of the segments of *Quatre d'entre elles*, paints the portrait of an elderly woman considering the retirement home to be like the antechamber of death. It was in 1966 that Yves Yersin, Francis Reusser, Claude Champion and Jacques Sandoz, young Romand filmmakers, came together to produce a feature film composed of separately directed segments, by pooling funding and equipment. Interweaving fiction and documentary, they recount the destinies of women aged 16, 22, 31 and 72 while the society of the time is sketched out in the background.

The screening is accompanied by the launch of the publication *Gestes d'artisans* by Perrine Saini and Thomas Schärer.

FRANÇOIS RUFFIN, GILLES PERRET

J'VEUX DU SOLEIL!

FRANCE | 2019 | 75' | FRENCH

INTERNATIONAL PREMIERE



PHOTOGRAPHY

Gilles Perret

SOUND

Gilles Perret

EDITING

Cécile Dubois

PRODUCTION

Les 400 Clous

FILMOGRAPHY

GILLES PERRET

2019 J'veux du soleil !

2018 L'Insoumis

2011 De Mémoires d'ouvriers

2009 Walter, retour en résistance

2007 Ça chauffe sur les Alpes (mlf)

2006 Ma mondialisation

2005 Les saisonniers (sf)

2004 8 clos à Évian

FRANÇOIS RUFFIN

2019 J'veux du soleil !

2016 Merci Patron !

Après *Merci Patron!*, César du meilleur film documentaire en 2017 et succès retentissant dans les salles de France et d'ailleurs, François Ruffin s'embarque dans un road-movie engagé sur les routes françaises, à la rencontre des Gilets jaunes. Journaliste et député de La France insoumise, il veut offrir tant un outil au service du mouvement qu'un contre-discours à celui proposé par les médias français. Au mois de décembre 2018, il part ainsi avec Gilles Perret pour une tournée de huit jours sur les ronds-points occupés, afin d'enregistrer les témoignages de ces Français qui subissent la précarité et la pauvreté, l'exclusion et le désespoir. Compilant des récits poignants de chômeurs, intérimaires, travailleurs indépendants, handicapés, retraités, témoignant aussi de la solidarité et de ses effets, d'Amiens à Marseille, *J'veux du soleil* est un objet brut et engagé, produit en quelques mois pour contribuer à une lutte en train de s'essouffler. Le film qui en émerge est un cri, un manifeste bouleversant de sincérité.

Nach *Merci Patron!*, César für den besten Dokumentarfilm und Riesenerfolg in französischen Kinos und darüber hinaus, unternimmt François Ruffin ein engagiertes Roadmovie auf den Straßen Frankreichs und zu den Gelbwesten. Als Journalist und Abgeordneter der Linkspartei La France insoumise will er sowohl ein Instrument im Dienst der Bewegung als auch einen Gegendiskurs zu den französischen Medien anbieten. Im Dezember 2018 unternahm er mit Gilles Perret eineachtstägige Tour durch die besetzten Kreisel, um die Zeugnisse jener Franzosen aufzunehmen, die unter Unsicherheit und Armut, Ausschluss und Hoffnungslosigkeit leiden. Von Amiens bis Marseille stellt er ergreifende Berichte von Arbeitslosen, Leiharbeitnehmern, Selbständigen, Behinderten und Rentnern zusammen und zeugt auch von der Solidarität und ihren Auswirkungen. *J'veux du soleil* ist ein rohes und engagiertes Objekt, das in nur wenigen Monaten entstand, um zu einem Kampf beizutragen, der an Fahrt verliert. Der Film, der daraus hervorging, ist ein Aufschrei, ein Manifest von erschütternder Ehrlichkeit.

After *Merci Patron!*, which won the César Award for Best Documentary Film in 2017 and was a resounding success in French cinemas and elsewhere, François Ruffin embarks upon a committed road-movie on French roads in search of the 'Gilets jaunes' (Yellow vests). A journalist and MP in the political party La France insoumise, he wants to offer both a tool to serve the movement and a counter-discourse to the one proposed by the French media. In December 2018, he sets off with Gilles Perret for an eight-day tour of occupied roundabouts, to record the testimonies of the French population who is enduring precariousness and poverty, exclusion and despair. Compiling poignant accounts from the unemployed, temporary workers, the self-employed, the disabled, the retired, and also bearing witness to the solidarity and its effects, from Amiens to Marseille, *J'veux du soleil* is a raw and committed object, produced in a few months so as to contribute to a fight that is now petering out. The resulting film is a cry, a deeply moving and sincere manifesto.

CONTACT

José Michel Buhler
Adok films
+41 794316648
jimbuhler@adokfilms.ch
www.adokfilms.net



LA LANTERNE MAGIQUE – LES VACANCES!

La Lanterne Magique invite enfants et adultes à prendre le large au cours d'une séance unique en son genre, composée d'extraits de films d'hier et d'aujourd'hui qui nous content le grand récit des vacances, tour à tour drolatique, nostalgique ou dramatique. Du départ, où on oublie toujours quelque chose, au retour rempli de souvenirs lumineux, en passant par mille et une petites aventures et instants dont on aurait voulu qu'ils durent éternellement ou alors ne jamais s'en souvenir! C'est à la découverte d'une véritable épopée du temps libre et du lâcher-prise que nous sommes conviés; une épopée issue de fictions témoignant de leur époque et de films du réel très révélateurs, où nous nous reconnaitrons sans doute un peu toutes et tous, dans nos poses d'aventuriers de l'ordinaire. Ce montage d'extraits sera précédé de la première du court métrage *Vivement les vacances* réalisé par Marie-Eve Hildbrand et Andreas Fontana, dans le cadre du quatrième atelier intergénérationnel organisé par La Lanterne Magique, Pro Senectute Vaud et Visions du Réel, avec le précieux soutien de la Fondation Leenaards.

Die Zauberlanderne lädt Kinder sowie Erwachsene zu einer Auszeit bei einer einzigartigen Vorführung von Filmausschnitten von gestern und heute ein, die auf abwechselnd lustige, nostalgische und dramatische Weise die grosse Geschichte der Ferien erzählen. Von der Abfahrt, bei der man immer etwas vergisst, bis zur Rückkehr voller strahlender Erinnerungen, über tausend kleine Abenteuer und Augenblicke, von denen man sich gewünscht hätte, sie gingen nie vorüber oder im Gegenteil, die man am liebsten vergessen würde! Wir können ein wahres Epos der Freizeit und des Loslassens entdecken, ein Epos aus Fiktionen, die von ihrer Epoche zeugen, sowie aufschlussreiche Dokumentarfilme, in denen wir Abenteuer des Alltäglichen uns zweifellos alle ein wenig wiedererkennen. Dieser Montage von Ausschnitten geht die Premiere des Kurzfilms *Vivement les vacances* unter der Regie von Marie-Eve Hildbrand und Andreas Fontana im Rahmen des vierten generationenübergreifenden Workshops voraus, der von der Zauberlanderne, Pro Senectute Vaud und Visions du Réel mit der wertvollen Unterstützung der Stiftung Leenaards organisiert wird.

La Lanterne Magique invites children and adults to get away from it all during a unique screening made up of film excerpts, past and present, telling us the great story of holidays, in turn humorous, nostalgic or dramatic. From our departure, when we always leave something behind, to our return, full of radiant memories, passing via a thousand and one little adventures and moments that we would have preferred to last forever or we would rather forget ever happened! An invitation to discover a real saga of free time and relaxation; a saga taken from fictions that bear witness to their era and from documentary films, where we will all undoubtedly recognise ourselves a little, in our postures as ordinary adventurers. This montage of excerpts will be preceded by the premiere of the short film, *Vivement les vacances* by Marie-Eve Hildbrand and Andreas Fontana as part of the fourth intergenerational workshop organised by La Lanterne Magique, Pro Senectute Vaud and Visions du Réel, with the precious support of the Fondation Leenaards.

VIVEMENT LES VACANCES

Marie-Ève Hildbrand,
Andreas Fontana

Switzerland, 2019, French

MATHIEU ROY

LES DÉPOSSÉDÉS

THE DISPOSSESSED

CANADA, SWITZERLAND | 2017 | 76' | ENGLISH, FRENCH, HINDI



SCREENPLAY

Benoit Aquin, Richard Brouillette

PHOTOGRAPHY

Benoit Aquin, Mathieu Roy

SOUND

Daniel Almada

EDITING

Louis-Martin Paradis

PRODUCTION

Gabriela Bussmann
(GoldenEggProduction),
Vadim Jendreyko (Mira Film),
Colette Loumède (Office national du
film du Canada), Lucie Tremblay
(Lowik Media), Urs Augstburger (SRF)

FILMOGRAPHY

2018 Dispossession
2017 Les Dépossédés
2013 L'autre maison
2011 Surviving Process
2011 Ecclestone : la formule du Pouvoir
2009 Mort à Venise : un voyage
musical avec Louis Lortie
2006 La Peau du léopard
2005 François Girard en trois actes

Tourné en Inde, au Malawi, en Suisse, au Canada et au Brésil, *Les Dépossédés* est un voyage impressionniste dans la réalité quotidienne des petits agriculteurs qui peinent à joindre les deux bouts. Dans un monde où l'agriculture industrielle règne en maître, la production d'aliments demeure l'une des professions les moins bien rémunérées de la planète. D'une part, l'industrie agricole subventionnée des pays du Nord produit des surplus exportés à perte dans les pays en voie de développement, où l'agriculture locale ne peut rivaliser avec ces faux bas prix. D'autre part, en troquant l'agriculture de subsistance pour les « cash crops » voués à l'exportation, les paysans sont livrés à eux-mêmes devant les fluctuations des prix d'un marché qu'ils ne contrôlent pas. Les paysans sous-payés ou endettés s'en vont massivement vers les villes, où ils sont condamnés à travailler sur des chantiers pour presque rien. À mi-chemin entre le cinéma vérité et l'essai, ce film explore les mécanismes propulsant les agriculteurs dans une spirale de désespoir, d'endettement et de dépossession.

Eine in Indien, Malawi, der Schweiz, Kanada und Brasilien gedrehte impressionistische Reise in die Alltagsrealität von Kleinbauern, die ums Überleben kämpfen. In einer von der industriellen Landwirtschaft beherrschten Welt bleibt die Erzeugung von Nahrungsmitteln einer der am schlechtesten bezahlten Berufe der Welt. Auf der einen Seite produziert die subventionierte Agrarindustrie in den nördlichen Ländern Überschüsse, die mit Verlust in Entwicklungsländer exportiert werden, wo die lokale Landwirtschaft mit diesen falschen niedrigen Preisen nicht konkurrieren kann. Auf der anderen Seite sind die Bauern durch den Übergang von der Subsistenzlandwirtschaft zu «Cash crops» für den Export angesichts der Preisschwankungen eines Marktes, auf den sie keinen Einfluss haben, auf sich allein gestellt. Unterbezahlte oder verschuldete Bauern ziehen massenhaft in die Städte, wo sie für Hungerlöhne auf Baustellen arbeiten. Auf halbem Weg zwischen Cinéma vérité und Essay untersucht dieser Film die Mechanismen, die die Bauern in eine Spirale aus Verzweiflung, Schulden und Enteignung katapultieren.

Shot in India, Malawi, Switzerland, Canada and Brazil, *The Dispossessed* is an impressionist journey into the daily reality of small farmers who struggle to make ends meet. In a world in which industrial farming reigns supreme, food production remains one of the most poorly paid professions on the planet. On the one hand, the subsidized agricultural industry of northern countries produces surpluses that are exported to the developing countries, where local agriculture cannot compete with these false low prices. On the other hand, by trading subsistence farming for "cash crops" destined for export, smallholders are helpless when faced with the price fluctuations of a market that they do not control. The underpaid or indebted small farmers are leaving in huge numbers for towns, where they are condemned to work on building sites for almost nothing. Halfway between 'cinéma vérité' and an essay, this film explores the mechanisms propelling farmers into a spiral of despair, debt and dispossession.

CONTACT

Vinca Film GmbH
+41 439603916
info@vincafilm.ch
www.vincafilm.ch



JENNIFER PEEDOM

MOUNTAIN

AUSTRALIA | 2017 | 74' | ENGLISH

Projection anniversaire pour les 50 ans en commun du Festival International du Film Alpin des Diablerets (FIFAD) et de Visions du Réel. *Mountain* est un film qui explore l'obsession humaine pour la montagne. Il y a de cela trois siècles, gravir des sommets s'apparentait encore à de la folie. Les pics étaient considérés comme les lieux de tous les dangers; leur envoûtante beauté était alors insoupçonnée. Dès lors, la question qui se pose est la suivante: pourquoi des millions de gens sont-ils aujourd'hui attirés par les hauteurs? De l'Himalaya à l'Antarctique en passant par Hawaï et l'Afghanistan, le film ouvre au public les coulisses d'un panorama à couper le souffle. C'est le conteur et acteur Willem Dafoe qui prête sa voix à la narration. Magnifique symbiose cinématographique et musicale entre l'orchestre de chambre d'Australie dirigé par Richard Foggetti et le regard de la cinéaste Jennifer Peedom à qui l'on doit également le magnifique *Sherpa*, Grand Prix du FIFAD 2016.

Jubiläumsvorführung zum 50-jährigen gemeinsamen Bestehen des Festival International du Film Alpin des Diablerets (FIFAD) und Visions du Réel. *Mountain* ist ein Film, der die menschliche Bergbesessenheit untersucht. Vor drei Jahrhunderten stand das Besteigen von Berggipfeln noch auf einer Stufe mit Irrsinn. Die Gipfel galten als äusserst gefährliche Orte, niemand vermutete damals ihre bezaubernde Schönheit. Die folgende Frage drängt sich auf: Warum werden heute Millionen von Menschen vom Gebirge angezogen? Vom Himalaya über Hawaii und Afghanistan bis in die Antarktis eröffnet der Film dem Publikum die Kulissen eines überwältigenden Panoramas. Der Erzähler und Schauspieler Willem Dafoe leiht der Erzählung seine Stimme. Eine grossartige filmische und musikalische Symbiose zwischen dem Australian Chamber Orchestra unter der Leitung von Richard Foggetti und dem Blick der Filmemacherin Jennifer Peedom, die auch den wunderschönen Film *Sherpa*, FIFAD Grand Prix 2016, schuf.

A joint anniversary screening for Les Diablerets International Alpine Film Festival (FIFAD) and Visions du Réel as they both celebrate their 50 years anniversary. *Mountain* is a film that explores the human obsession with mountains. Three centuries ago, climbing the summits was still akin to madness. The peaks were considered to be places full of danger; their bewildering beauty was then unsuspected. The question thus is the following: why are millions of people attracted by these heights today? From the Himalayas to the Antarctic, from Hawaii to Afghanistan, the film reveals the backstage of a breathtaking panorama to the public. Storyteller and actor Willem Dafoe lends his voice to the narration. A magnificent cinematographic and musical symbiosis between the Australian Chamber Orchestra directed by Richard Foggetti and the perspective of the filmmaker Jennifer Peedom to whom we also owe the fantastic *Sherpa*, Grand Prix at FIFAD 2016.

SCREENPLAY

Robert Macfarlane,
Jennifer Peedom

PHOTOGRAPHY

Renan Ozturk

SOUND

David White

EDITING

Christian Gazal, Scott Gray

MUSIC

Richard Tognetti

PRODUCTION

Jo-Anne McGowan,
Jennifer Peedom

CONTACT

DCM Film Distribution (Schweiz) GmbH
+41 442873030
gruezi@dcmteam.com
www.dcmworld.ch

TEMPS PRÉSENT

GRAND-MAMAN, C'EST NEW YORK

JEAN-PIERRE MOULIN, JEAN-LOUIS ROY | 1974 | 33'

LA BONNE CONDUITE

JEAN-STÉPHANE BRON | 2000 | 57'

LES INTERNÉS ADMINISTRATIFS

GUY ACKERMANN, ALAIN TANNER | 1970 | 54'

PROPRE EN ORDRE

FRANÇOIS ENDERLIN | 1982 | 55'



L'un des plus anciens magazines d'information d'Europe, Temps Présent est également une émission TV mythique, une institution en Suisse romande. Il alterne les sujets politiques, sociaux, économiques, exerçant un regard critique sur des thèmes parfois dérangeants. À l'occasion de leurs 50 ans respectifs, Visions du Réel propose de (re)découvrir des émissions réalisées par des cinéastes et puisées dans les archives du magazine. Tandis que *Propre en ordre* de François Enderlin s'intéresse à la légendaire propreté helvétique pour en explorer la véracité et l'incarnation, *La Bonne conduite* de Jean-Stéphane Bron explore avec humour les rapports entre Suisses et étrangers dans l'habitable d'auto-écoles. *Grand-maman, c'est New York* de Jean-Pierre Moulin et Jean-Louis Roy, suit les préparatifs et les aventures d'un groupe partant pour quatre jours de voyage organisé dans la Grande Pomme. Enfin, *Les Internés administratifs* de Guy Ackermann et Alain Tanner, s'intéresse au dispositif – heureusement aboli en 1981 – de l'internement administratif, qui consistait à enfermer notamment les personnes en situation de dépendance ou sans moyens, les bagarreurs ou les vagabonds.

Temps Présent, eines der ältesten Nachrichtenmagazine Europas, ist auch eine mythische Fernsehsendung, eine Institution in der Westschweiz. Es zeigt abwechselnd politische, soziale und wirtschaftliche Beiträge und setzt sich kritisch auch mit störenden Themen auseinander. Anlässlich ihrer beider 50-jährigen Jubiläen zeigt Visions du Réel Sendungen aus den Archiven des Magazins, die von FilmemacherInnen gedreht wurden. *Propre en ordre* von François Enderlin befasst sich mit der legendären eidgenössischen Sauberkeit und erforscht ihren Wahrheitsgehalt und ihre Verkörperung, *La Bonne conduite* von Jean-Stéphane Bron hinterfragt humorvoll das Verhältnis zwischen Schweizern und Ausländern in Fahrschulautos. *Grand-maman, c'est New York* von Jean-Pierre Moulin und Jean-Louis Roy verfolgt die Vorbereitungen und Abenteuer einer Gruppe, die eine viertägige organisierte Gruppenreise zur Big Apple unternimmt. Schliesslich, *Les Internés administratifs* von Guy Ackermann und Alain Tanner untersucht das – 1981 glücklicherweise abgeschaffte – System der administrativen Versorgung, die daraus bestand, abhängige oder mittellose Personen, Rauflustige und Landstreicher einzusperrn.

One of the oldest news magazines in Europe, Temps Présent is also a legendary TV programme, an institution in French-speaking Switzerland. It alternates between political, social and economic subjects, exercising a critical eye on sometimes disturbing themes. For their common 50 year anniversaries, Visions du Réel proposes a (re)discovery of the shows directed by filmmakers and drawn from the magazine's archives. While *Propre en ordre* by François Enderlin focuses on legendary Swiss cleanliness in an effort to explore its veracity and embodiment, *La Bonne conduite* by Jean-Stéphane Bron uses humour to explore the relationships between the Swiss and foreigners in a driving-school car. *Grand-maman, c'est New York* by Jean-Pierre Moulin and Jean-Louis Roy, follows the preparations and adventures of a group leaving for four days of organised travel in the Big Apple. Finally, *Les Internés administratifs* by Guy Ackermann and Alain Tanner looks at the administrative detention system—fortunately abolished in 1981—which involved locking up, in particular, people in a dependent situation or without means, brawlers and vagabonds.



AGNÈS VARDA

VARDA PAR AGNÈS

VARDA BY AGNÈS

FRANCE | 2019 | 115' | FRENCH, ENGLISH

SWISS PREMIERE

Adoptant la forme d'une leçon de cinéma – donnée à la Fondation Cartier – *Varda par Agnès* est un parcours dans l'œuvre de l'incontournable cinéaste, figure de la nouvelle vague, photographe et artiste, à qui l'on doit notamment *Cléo de 5 à 7* (1962) ou *Les Glaneurs et la glaneuse* (2000). Retraçant plus de 60 ans de vie et de carrière – puisque les deux éléments s'entrelacent immanquablement sans cesse dans un cheminement tel que le sien – le documentaire s'articule en deux parties, déroulant les années et projets, influences et complicités, au gré d'extraits et d'associations libres de Varda. Tandis que premier volet est dédié au XXe siècle et à la période « analogue » de son cinéma, le second se concentre davantage sur les arts visuels et le documentaire, en partant des années 2000. Partageant ce périple biographique et historique avec des interlocuteurs-rices privilégié-e-s, la réalisatrice livre un film-somme ; une plongée inspirante et touchante dans un univers peu conventionnel.

In Form einer Kinolehrstunde in der Fondation Cartier gibt *Varda par Agnès* einen Einblick in das Schaffen der grossen Filmemacherin, Wegbereiterin der Nouvelle Vague, Fotografin und Künstlerin, der wir insbesondere *Cléo de 5 à 7* (1962) oder *Les Glaneurs et la glaneuse* (2000) verdanken. Der Dokumentarfilm zeichnet über 60 Jahre des Lebens und der Karriere – denn die beiden greifen auf einem Lebensweg wie dem ihren zwangsläufig ständig ineinander – in zwei Abschnitten nach und lässt die Jahre und Projekte, Einflüsse und Weggefährten in Ausschnitten und freien Assoziationen von Varda vorüberziehen. Während der erste Abschnitt sich dem 20. Jahrhundert und der «analogen Zeit» ihres Kinos widmet, befasst sich der zweite mehr mit den visuellen Künsten und dem Dokumentarfilm nach der Jahrtausendwende. Die Regisseurin teilt diese biographische und historische Reise mit besonderen GesprächspartnerInnen und drehte einen Summen-Film; ein inspirierendes und bewegendes Eintauchen in ein Universum fern von allen Konventionen.

Adopting the form of a lesson in filmmaking—given at the Cartier Foundation—*Varda par Agnès* is a journey through the œuvre of the major filmmaker, New Wave figure, photographer and artist, to whom we owe, among others, *Cléo de 5 à 7* (1962) and *Les Glaneurs et la glaneuse* (2000). Retracing over 60 years of life and career—since the two elements are inevitably and constantly interwoven in a path such as hers—the documentary is divided into two parts, unwinding the years and projects, influences and collusions, at the whim of Varda's excerpts and free associations. While the first segment is devoted to the 20th century and the “analog” period of her filmmaking, the second focuses more on visual arts and the documentary form, starting in the 2000s. Sharing this biographical and historical trip with privileged interlocutors, the director produces a film-compendium; an inspiring and touching dive into an unorthodox universe.

SCREENPLAY

Agnès Varda

PHOTOGRAPHY

François Décréau, Claire Duguët, Julia Fabry

SOUND

David Chaulier, Alan Savary

EDITING

Agnès Varda, Nicolas Longinotti

PRODUCTION

Rosalie Varda (Ciné Tamaris), ARTE France

SELECTED FILMOGRAPHY

2019 *Varda par Agnès*
2008 *Les Plages d'Agnès*
2000 *Les Glaneurs et la Glaneuse*
1990 *Jacquot de Nantes*
1987 *Kung-Fu Master*
1981 *Documenteur*
1975 *Daguerréotypes*
1963 *Salut les Cubains (Sf)*
1961 *Cléo from 5 to 7*
1954 *La Pointe courte*

CONTACT

Laurent Dutoit
AGORA FILMS
+41 228230303
ldutoit@agorafilms.ch
www.agorafilms.net

EMILIE BUJÈS

ANNABEL VERBEKE

WE WILL REMEMBER THEM

BELGIUM | 2018 | 60' | ENGLISH, GERMAN, FLEMISH

INTERNATIONAL PREMIERE



SCREENPLAY

Annabel Verbeke

PHOTOGRAPHY

Thomas Szacka-Marier, Tiele Mulier

SOUND

Bram Deryckere

EDITING

Anna Savchenko

PRODUCTION

Frederik Nicolai (Off World)

FILMOGRAPHY

2018 We Will Remember Them

2014 Terminus (sf)

2010 Les Enfants de la mer/mère (sf)

« Dans les champs de Flandres, les coquelicots fleurissent entre les croix... » Ce poème du lieutenant colonel canadien John Mc Rae évoque l'une des pires boucheries de la Grande Guerre, qui s'est déroulée autour d'Ypres. Rasée pendant le conflit, la cité a été reconstruite grâce aux réparations allemandes, et est devenue un centre mondial de commémoration. Les coquelicots imagés du soldat sont aujourd'hui fabriqués en série: les « poppy » se transforment en gerbes, boucles d'oreilles ou tout autre objet mémoriel acheté comme souvenir par les nombreux visiteurs affluant dans la région. Native d'Ypres, Annabel Verbeke observe avec une perplexité amusée ce carnaval commémoratif qui assure à la ville rente financière et emplois durables – il faut une véritable armée pour entretenir la centaine de cimetières militaires. Grâce à la rigueur de son cadre, la durée juste des plans qui le composent, *We Will Remember Them* offre une méditation parfois mordante sur la manière dont les hommes transforment la mémoire de « l'Histoire avec sa grande hache » en parc d'attraction touristique.

« Auf den Feldern Flanderns blühen Mohnblumen zwischen den Kreuzen... » Dieses Gedicht des kanadischen Oberstleutnants John Mc Rae erinnert an eines der furchtbarsten Gemetzel des Ersten Weltkriegs, das in der Gegend von Ypern stattfand. Die Stadt wurde im Krieg völlig zerstört und mit deutschen Geldern wiederaufgebaut. Heute ist sie ein weltweites Gedenkzentrum. Die Mohnblumen des Soldaten werden heute in Massenproduktion hergestellt: Die « Poppys » werden zu Kränzen, Ohringen oder anderen Erinnerungstücken verarbeitet, Souvenirs für die zahlreichen Besucher der Region. Annabel Verbeke, gebürtige Yprein, beobachtet mit amüsiertem Verwunderung diesen Gedenkkarneval, der der Stadt ein Einkommen und nachhaltige Arbeitsplätze sichert – es braucht eine wahre Armee, um die gut hundert Militärfriedhöfe zu pflegen. Mit präzisen Kameraeinstellungen und Aufnahmelängen bietet *We Will Remember Them* eine teilweise bissige Meditation über die Art, in der Menschen die Erinnerung an die « l'Histoire avec sa grande hache » in einen Erlebnispark für Touristen verwandeln.

“In Flanders fields the poppies grow between the crosses...” This poem by Canadian Lieutenant-Colonel John Mc Rae evokes one of the worst carnages of the Great War, which took place around Ypres. Razed to the ground during the conflict, the town was reconstructed thanks to German reparations and has become a world-famous centre of commemoration. The poppies conveyed by the soldier are now mass-produced: poppies are transformed into sprays of flower, earrings or any other memorial object bought as a souvenir by the many visitors converging in the region. A native of Ypres, Annabel Verbeke observes with amused perplexity this commemorative carnival that ensures the town financial income and sustainable employment – a real army is required to maintain the hundred or so military cemeteries. Thanks to the precision of her framing and the well-judged length of the shots that compose it, *We Will Remember Them* offers a scathing meditation on the way in which people transform the memory of “l'Histoire avec sa grande hache” into a tourist attraction.

CONTACT

Frederik Nicolai
Off World
+32 485404207
frederik@offworld.be

EMMANUEL CHICON



MARIANNA ECONOMOU

WHEN TOMATOES MET WAGNER

OTAN O WAGNER SINANTISE TIS NTOMATES

GREECE | 2019 | 73' | GREEK, ENGLISH, FRENCH

SWISS PREMIERE

Quand les tomates bio de Christos et Alexandros rencontrent la musique de Wagner en plein champ, une énergie incroyable envahit les abords du petit village d'Elias, jusqu'alors voué à disparaître. La plaine de Thessalie a toujours été un bassin actif de l'agriculture grecque, mais aujourd'hui la crise économique a mis à mal toute activité dans la région. Les deux cousins ont décidé de consacrer leurs terres à la culture bio et de valoriser leur produit, sur place, dans le hangar derrière la maison, avec l'aide des grand-mères du village. C'est cette drôle d'équipe trans-générationnelle qui développera ce projet improbable et distribuera des pots de sauces tomates et autres plats cuisinés à travers le monde. *When Tomatoes Met Wagner* est une comédie douce-amère pleinement ancrée dans notre époque. C'est une histoire moderne de redynamisation rurale, de réinvention du vivre ensemble et d'exploration de la globalisation à sa propre échelle. « Comment changer le monde sans révolution ? » est une des questions qui se pose au début du film... Pourquoi pas avec quelques pots de sauces tomates et un peu de musique classique.

Wenn die Bio-Tomaten von Christos und Alexandros und Wagners Musik auf dem Feld zusammentreffen, wird das Dorf Elias, das kurz vor dem Aussterben stand, von einer unglaublichen Energie erfasst. Die Ebene von Thessalien spielte in der griechischen Landwirtschaft schon immer eine wichtige Rolle, aber die Wirtschaftskrise hat alle Tätigkeiten in der Region schwer getroffen. Die beiden Cousins beschlossen, ihr Land biologisch zu bewirtschaften und ihre Produkte vor Ort im Schuppen hinter dem Haus mit Hilfe der Grossmütter des Dorfes zu verarbeiten. Ein die Generationen vereinigendes Team, das dieses unwahrscheinliche Projekt entwickelte und nun Tomatensauce und Fertiggerichte in der ganze Welt verkauft. *When Tomatoes Met Wagner* ist eine mit jeder Faser in unserer Zeit verankerte bittersüße Komödie. Die moderne Geschichte der Revitalisierung eines Landstrichs erzählt von der Neuerfindung des Zusammenlebens und der Erforschung der Globalisierung im eigenen Massstab. Eine der Fragen, die sich am Anfang des Films stellt, lautet: « Wie können wir die Welt ohne Revolution verändern? » ... Warum nicht mit ein paar Gläsern Tomatensauce und ein wenig klassischer Musik.

When the organic tomatoes of Christos and Alexandros meet the music of Wagner out in the fields, an incredible energy fills the outskirts of the small village of Elias, until then doomed to disappear. The plains of Thessaly have always been an active basin in Greek agriculture, but today the economic crisis has undermined all the activity in the region. The two cousins have decided to dedicate their lands to organic farming and to promote their product, on site, in the hangar behind the house, with the help of the village's grandmothers. It is this funny trans-generational team that will develop this improbable project and distribute jars of tomato sauce and other prepared meals around the world. *When Tomatoes Met Wagner* is a bitter-sweet comedy fully anchored in our epoch. It is a modern story that takes in rural revitalisation, the reinvention of living in harmony and the exploration of globalisation at one's own level. "How do we change the world without a revolution?" is one of the questions asked at the beginning of the film... How about with a few jars of tomato sauce and a bit of classical music.

SCREENPLAY

Marianna Economou

PHOTOGRAPHY

Marianna Economou,
Dimitris Kordelas, Argyris Tsepelikas

SOUND

Pavlos Christoforakos

EDITING

Evgenia Papageorgiou,
Niels Pagh Andersen

PRODUCTION

Rea Apostolides, Yuri Averof
(Anemon Productions),
Spiros Mavrogenis (Stefi & Lynx
Productions)

FILMOGRAPHY

2019 *When Tomatoes Met Wagner*
2015 *The Longest Run*
2013 *Food for love (mlf)*
2008 *Bells, Threads & Miracles*

CONTACT

Diana Karklin
Rise And Shine World Sales
+49 3047372980
info@riseandshine-berlin.de
www.riseandshine-berlin.de

MADLINE ROBERT

PARTICIPATION CULTURELLE

Les festivals de films sont des espaces de diversité culturelle, de rencontres et de convivialité qui invitent le public à des voyages inédits en donnant la possibilité de voir un cinéma peu formaté, mais porteur d'émotions.

Jeune public

Visions du Réel permet aux jeunes de visionner des films grâce aux projections scolaires, de développer leur jugement critique grâce au jury des jeunes, de se confronter à la réalisation de films en participant aux concours du Festival Reflex.

Le Festival Reflex, organisé en collaboration avec le service Ecoles et Médias du Canton de Genève, est un concours de courts métrages destiné aux jeunes réalisateurs de 12 à 26 ans. Il s'articule chaque année autour de l'actualité médiatique, cette année sur le thème « FAKE ».

Tous les projets réalisés par de jeunes réalisateurs, cette année allant de 4 à 26 ans, se visionnent au Kino Labo, dans l'espace bar du théâtre de Marens. Vous y trouverez, en plus des films lauréats de nos concours, le Klik! Festival, et les derniers films réalisés dans le cadre de l'atelier intergénérationnel.

En 2019, la soirée du Kino Labo dédiée au palmarès jeunesse, accueille les lauréat-e-s Web Serie Doc 2018, le prix du public Klik! Festival et les

nombreux prix du Reflex Festival.

Pour compléter l'offre destinée aux jeunes, le Festival organise chaque année une visite des « coulisses du Festival » dans le cadre de la journée des métiers afin de présenter les dessous de la manifestation à plusieurs classes.

Les tout petits seront également bienvenus pour se lancer dans l'exploration du cinéma documentaire grâce à la séance de La Lanterne Magique le samedi matin.

Seniors

Des projections sont proposées à un public senior de Nyon et du Canton de Vaud, ainsi qu'un rendez-vous culturel en amont du Festival permettant aux seniors de découvrir la programmation lors de notre conférence de presse annuelle.

Pour inciter les rencontres et les échanges, le Festival a développé depuis quatre ans un atelier intergénérationnel en collaboration avec Pro Senectute Vaud, la Fondation Leenaards et La Lanterne Magique. Cet atelier encadré par des réalisateurs professionnels débouche sur un film présenté durant le Festival et sur une toute nouvelle plateforme web.

Formation, enseignement

Les enseignants sont invités à venir explorer le programme des



projections scolaires lors d'une journée pédagogique afin d'acquérir des outils pour aller plus loin en classe avec leurs élèves.

Tout public

En 2019, le Festival accueille CultuRadio, un projet de médiation culturelle sous la forme d'une radio itinérante s'installant dans différents festivals.

Les participants sont des amateurs de radios de tous âges et de tous horizons. Ils participent, en amont, à un week-end de formation afin de se familiariser avec la conception d'une émission et l'animation d'un direct.

Aux habitants du quartier

Visions du Réel cherche à toucher les spectateurs nyonnais et leur propose une présentation de son programme afin de le faire connaître aux habitants du quartier de Perdttemps et aux nyonnais en général. Grâce à ce projet, nous leur proposons de s'approprier le Festival.

Audiodescription

Des personnes vivant avec un handicap de la vue pourront accéder à certaines projections grâce à une application permettant de suivre les films avec audiodescription.

Personnes en situation de précarité

Visions du Réel collabore avec Caritas afin de permettre aux plus démunis l'accès au Festival.

Cette offre variée ne pourrait être possible sans le soutien précieux de la Fondation Leenaards, le Département de la Formation, la Jeunesse et la Culture du Canton de Vaud, le Département de l'Instruction Publique du Canton de Genève, La Lanterne Magique, Le Lion's Club La côte, Pro Senectute Vaud, Base-court (Regards Neufs), et Caritas.



KULTURTEILHABE

Filmfestivals sind Räume der kulturellen Vielfalt, der Begegnung und des Zusammenseins, die dem Publikum neue Perspektiven eröffnen, indem sie ihm die Möglichkeit geben, ein nur wenig formatiertes Kino, das aber voller Emotion ist, zu sehen.

Junges Publikum

Visions du Réel macht es Kinder und Jugendlichen möglich, im Rahmen von Vorführungen an den Schulen Filme zu sehen, mit der Jury des Jeunes ihr kritisches Urteilsvermögen zu entwickeln und durch die Teilnahme an den Wettbewerben des Festivals Reflex zu entdecken, wie Filme gemacht werden.

Das in Zusammenarbeit mit dem Department Ecoles et Médias des Kantons Genf organisierte Festival Reflex ist ein Kurzfilmwettbewerb für junge FilmemacherInnen zwischen 12 und 26 Jahren. Das Thema des Wettbewerbs wird jedes Jahr aus den aktuellen Medienswerpunkten abgeleitet und lautet in diesem Jahr «FAKE».

Dieses Jahr, Werke der 4 bis 26 Jahre jungen RegisseurInnen sind im Kino Labo im Barbereich des Théâtre de Marens zu sehen. Dort werden neben den Preisträgern unseres Klik! Festivals die neuesten Filme vorgeführt, die im Rahmen des generationsübergreifenden Workshops entstanden sind.

Im Jahr 2019 heisst der den

Jugendpreisen gewidmete Kino Labo-Abend die GewinnerInnen von Web Serie Doc 2018, den Klik! Festival Publikumspreis und die vielen Preise des Reflex Festivals willkommen.

Zur Vervollständigung des Angebots für Jugendliche organisiert das Festival jedes Jahr im Rahmen der Berufsbildungstage eine Führung durch die «Kulissen des Festivals», um mehreren Klassen Einblicke in die Abläufe der Veranstaltung zu ermöglichen.

Kleine Kinder können den Dokumentarfilm bei der Vorführung der Zauberlaterne am Samstagmorgen entdecken.

Senioren

In Nyon und im Kanton Waadt werden Vorführungen für Senioren sowie eine kulturelle Veranstaltung im Vorfeld des Festivals angeboten, bei der Senioren das Programm während unserer jährlichen Pressekonferenz entdecken können.

Um Begegnungen und den Austausch zwischen Kindern und Senioren zu fördern, entwickelt das Festival seit vier Jahren einen generationsübergreifenden Workshop in Zusammenarbeit mit Pro Senectute Vaud, der Stiftung Leenaards und der Zauberlaterne. Im Rahmen dieses von professionellen RegisseurInnen geleiteten Workshops entsteht ein Film, der während des Festivals und auf einer neu

entwickelten Webplattform präsentiert wird.

Ausbildung und Lehre

LehrerInnen sind eingeladen, das Programm der Vorführungen an Schulen während eines pädagogischen Tages zu entdecken, um sich Instrumente anzueignen, die es ihnen ermöglichen, mit ihren SchülerInnen tiefer in die Materie einzusteigen.

Alle Zielgruppen

Im Jahr 2019 begrüsst das Festival CultuRadio, ein Projekt zur Kulturvermittlung in Form eines Wanderradiosenders, der sich bei verschiedenen Festivals niederlässt.

Die Teilnehmer sind Radioenthusiasten jeden Alters und jeder Herkunft. Sie nehmen zuvor an einem Schulungswochenende teil, um sich mit der Gestaltung einer Radiosendung und der Moderation einer Live-Übertragung vertraut zu machen.

An die Einwohner des Quartiers

Visions du Réel möchte die Zuschauer in Nyon erreichen und bietet den Einwohnern des Stadtteils Perdretemps sowie den Einwohnern von Nyon im Allgemeinen eine Vorstellung des Programms an. Mit diesem Projekt bieten wir ihnen die Möglichkeit, dieses Festival zu ihrem Festival zu machen.

Audiodeskription

Die Technologie ermöglicht es Menschen mit einer Sehbehinderung, über eine App bestimmte Filme mit Audiodeskription zu verfolgen und an bestimmten Vorführungen teilzunehmen.

Menschen in prekärer Lage

Das Festival arbeitet mit Caritas zusammen, um auch Menschen mit fehlenden finanziellen Mitteln den Besuch des Festivals zu ermöglichen.

Dieses vielschichtige Angebot wäre ohne die kostbare Unterstützung der Stiftung Leenaards, das Department für Bildung, Jugend und Kultur des Kantons Waadt, das Department für Erziehung des Kantons Genf, die Zauberlaterne, den Lion's Club La Côte, Pro Senectute Vaud, Base-court (Regards Neufs) und Caritas nicht möglich.

CULTURAL PARTICIPATION



Film festivals are spaces for cultural diversity, meetings and conviviality that invite the audience on exceptional journeys by offering the possibility of seeing films that are hardly formatted, but that convey emotions.

Young people

Visions du Réel enables young people to watch films via school screenings, to develop their critical judgement through the Young Audience Jury and to tackle the directing of films by taking part in the Festival Reflex competition. The Festival Reflex, organised in collaboration with the Canton of Geneva's Schools and Media department, is a short film competition for young directors aged between 12 and 26. It is structured each year around news coverage; this year, the theme is "FAKE". All the projects undertaken by young directors, this year ranging from 4 to 26 years old, can be seen in the Kino Labo, in the bar area of the Théâtre de Marens. In addition to the prize-winning films from our competitions, you will find the Klik! Festival, and the latest films made in the context of the intergenerational workshop. In 2019, the Kino Labo evening dedicated to the youth prize list will host the Web Serie Doc 2018 prize-winners and the Klik! Festival public prize as well as the many Festival Reflex prizes. To complete the offering for young

people, the Festival organises a "backstage" visit every year as part of the 'professions day', to present the secrets of the event to several classes. Little ones will also be welcome to start exploring documentary film thanks to Saturday morning's La Lanterne Magique session.

Senior citizens

There are specific screenings for a senior audience from Nyon and the Canton of Vaud, as well as a cultural event ahead of the Festival enabling senior citizens to discover the programming during our annual press conference.

To facilitate encounters and discussions, the Festival developed an intergenerational workshop four years ago in collaboration with Pro Senectute Vaud, the Fondation Leenaards and La Lanterne Magique. This workshop, supervised by professional filmmakers, leads to a film presented during the Festival and on an all-new web platform.

Training, education

Teachers are invited to come and explore the programme of school screenings during an educational day to acquire the tools to go further with their pupils in class.

All audiences

In 2019, the Festival welcomes CultuRadio, a cultural mediation project taking the form of a roving radio setting up at different festivals. The participants are radio enthusiasts of all ages and backgrounds. In advance, they will attend a training weekend where they will familiarise themselves with designing a show and presenting it live.

Local inhabitants

Visions du Réel seeks to reach an audience in Nyon and is presenting its programme to introduce it to the inhabitants of the Perdretemps district and Nyon in general. Through this project, we are encouraging them to make the Festival theirs, so to speak.

Audio description

Visually impaired people will be able to access certain screenings, using an application enabling them to enjoy films with audio description.

People living in precarity

Visions du Réel is working together with Caritas to make the Festival accessible to the most disadvantaged people.

This varied offer would not be possible without the precious support of the Fondation Leenaards, the Department of Education, Youth and Culture of

the Canton of Vaud, the Department of Public Education of the Canton of Geneva, La Lanterne Magique, the Lion's Club La côte, Pro Senectute Vaud, Base-court (Regards Neufs), and Caritas.



RÉALITÉ VIRTUELLE

Pour la deuxième année consécutive, la réalité virtuelle est au programme de Visions du Réel. En collaboration avec le id w interactive documentary workshop (Laboratoire de culture visuelle, Haute école spécialisée de la Suisse italienne - SUPSI), le Festival organise également une table ronde sur les nouveaux formats narratifs et la narration interactive, et leurs conséquences sur la production et la distribution. Parallèlement à cet événement, le public aura l'opportunité de faire l'expérience d'*Afroroutes*, un prototype documentaire en réalité virtuelle réalisé par le cinéaste et créateur multimédia Sélim Harbi. *Afroroutes* est un voyage immersif sur les routes de l'esclavage qui documente et explore les cultures, traditions et rites hérités de l'Afrique et présents aujourd'hui dans le monde entier. Une expérience qui aborde les dynamiques des personnes dispersées et les héritages diasporiques, pour aider à comprendre la période esclavagiste et aller au-delà, d'une manière humaniste et constructive, à travers un concept simple et créatif: les utilisateurs devront prendre la route vers une destination inconnue.

Zum zweiten Mal in Folge präsentiert Visions du Réel während des Festivals virtuelle Realität. In Zusammenarbeit mit id w interactive documentary workshop (Labor für Visuelle Kultur, Hochschule für Angewandte Wissenschaften und Kunst - SUPSI) ist das Festival zudem Gastgeber einer Gesprächsrunde über neue Erzählungsformate, interaktives Storytelling und deren Auswirkungen auf Produktion und Vertrieb. Parallel zu dieser Veranstaltung hat das Publikum die Möglichkeit, *Afroroutes*, eine Virtual-Reality-Dokumentation Prototyp des Regisseur und Multimedia-Erzählers Sélim Harbi, zu erleben. *Afroroutes* ist eine immersive Reise durch die vielen Wege der Sklaverei, die die heutigen Afro-Kulturen, Riten und Traditionen weltweit dokumentiert und erforscht. Ein Experiment, das sich mit der Dynamik verstreuter Völker und diasporischem Erbe in Verbindung mit Sklaverei beschäftigt und versucht, anhand eines einfachen und kreativen Konzepts einen konstruktiven und humanistischen Blick in die Zukunft zu richten: Die Nutzer begeben sich auf eine Reise zu einem unbekanntem Ziel.

For the second consecutive year, Visions du Réel will showcase virtual reality during the Festival. In collaboration with id w interactive documentary workshop (Laboratory of Visual Culture, University of Applied Sciences and Arts of Southern Switzerland - SUPSI), the Festival is also hosting a round table on new narrative formats, interactive storytelling and their consequences on production and distribution. In parallel to the event, the public will have the opportunity to experience *Afroroutes*, a virtual reality documentary prototype created by director and multimedia storyteller Sélim Harbi. *Afroroutes* is an immersive journey through the diverse roads of slavery, documenting and exploring today's afro-cultures, rites and traditions worldwide. An experience that tackles the dynamics of dispersed people and diasporic heritages, to help understanding the history of slavery and to look beyond it in a constructive humanistic way, using a simple and creative concept: users will take the road to an unknown destination.

AFROROUTES

Sélim Harbi
Germany, Tunisia, 2019
work in progress, finishing production

— HEAD
Genève

Département Cinéma

Deux options Réalisation et Montage
Haute école d'art et de design
Informations www.head-geneve.ch
Suivez-nous sur    

Hes-so GENÈVE
Haute École spécialisée
de Suisse occidentale

RTS **ESPACE 2**

LAISSEZ-VOUS SURPRENDRE

MAGNÉTIQUE

Le rendez-vous de toutes
les musiques

Du lundi au vendredi à 17h

LE LABO

L'atelier de création de l'art
radiographique

Le dimanche à 19h

Espace 2 s'écoute en DAB+

 Espace 2



MEMOIRE VIVE

AGITATEUR DE RESEAUX

N'ACHETEZ PLUS

Votre matériel informatique, nos offres*
dédiées aux professionnels et particuliers!

* offre soumise à conditions

LOUEZ À

0%



Lausanne Rue St-Laurent 29, 1003 Lausanne
Fribourg Rue de l'Industrie 10, 1700 Fribourg

Entreprise b2b@memoirevive.ch
Particulier b2c@memoirevive.ch

www.memoirevive.ch

🍏 Revendeur Agréé Apple

CINEMALAB

LABORATOIRE NUMÉRIQUE PROFESSIONNEL DE POST-PRODUCTION CINÉMATOGRAPHIQUE
VFX SUPERVISION, VFX ARTIST, GRAPHIC DESIGN, CONFORMING, COLOR GRADING,
AUDIO EDITING, MIXING 5.1/7.1, PROJECTION 2K/4K, MASTERING DCP, PRORES, MXF...

LET'S DO IT IN POST.



SIGNALÉTIQUE COMMUNICATION DÉCORATION



www.ducommun.ch

Ducommun^{sa}
communication visuelle & signalétique

imersis

integrated audiovisual technology

we
provide
immersive
solutions

imersis.ch



Unveil the power of documentary film



A. Weerasethakul • Haiku

J. Leth • The Perfect Human



Subscribe to your online
documentary cinema
for only 6 euro a month!

P. Kerekes • 66 Seasons



www.dafilms.com





LET'S AVOID MISUNDERSTANDINGS

**RAGGIO
VERDE**
SUBTITLES

www.raggioverde.org

LA CHAÎNE CULTURELLE FRANCOPHONE MONDIALE

TV5MONDE

Découvrez toute la diversité de TV5MONDE

Histoire, société, culture, découverte, nature, portraits, toutes les thématiques sont représentées dans plus de 500 documentaires diffusés chaque année sur l'ensemble des chaînes de TV5MONDE.

370 millions de foyers
connectés dans 198 pays

 /TV5MONDE-France-Belgique-Suisse
www.tv5monde.com

**Derrière chaque
création audiovisuelle
il y a des femmes et
des hommes. Nous
protégeons leurs
droits d'auteur.**



Nous favorisons la diffusion de vos œuvres
et assurons une rémunération équitable.

ssa société
suisse des
auteurs

Gestion de droits d'auteur
pour la scène et l'audiovisuel
Lausanne | 021 313 44 55
info@ssa.ch | www.ssa.ch

suissimage

Coopérative suisse pour les droits
d'auteurs d'œuvres audiovisuelles
Berne | 031 313 36 36
Lausanne | 021 323 59 44
mail@suissimage.ch | www.suissimage.ch

14 AMBULANTE

Discover

Share

Transform

AMBULANTE

Ambulante Film Festival
February 21 - May 16, 2019

www.ambulante.org
F: GiradeDocumentalesAmbulante
T: @Ambulante
I: Ambulanteac



Suivez la
Cinémathèque
suisse
sur Facebook
Instagram
Twitter
& Youtube

 cinémathèque suisse

Image : *Der Sittlichkeitsverbrecher* de Franz Schnyder, 1963.
Collection Cinémathèque suisse. Tous droits réservés.

CPH:DOX*



MAR
2020

VIENNA
INTERNATIONAL
FILM
FESTIVAL

VI
EN
NA
LE V'19

OCTOBER 24 – NOVEMBER 6, 2019

WWW.VIENNALE.AT

INTERNATIONAL
FEATURE FILM COMPETITION

**PASSION –
BETWEEN REVOLT
AND RESIGNATION**

by Christian Labhart

INTERNATIONAL
BURNING LIGHTS
COMPETITION

LOULOU

by Nathan Hofstetter

MADAME

by Stéphane Riethauser

**NATURALES
HISTORIAE**

by Pauline Julier

LE PAYS

by Lucien Monot

INTERNATIONAL
COMPETITION MEDIUM LENGTH
AND SHORT FILM

ALBA

by Hugo Radi,
Lucia Martinez Garcia

**DANS
LES RUINES**

by Selina Weber

SALAM GODZILLA

by Gilles Aubry

SUMMERLOCH

by Moris Freiburghaus

LATITUDES
**WHERE WE
BELONG**

by Jacqueline Zünd

as well as
11 Swiss docs in the
National Competition
and 3 shorts
within Opening Scenes

info@swissfilms.ch
www.swissfilms.ch

**SWISS FILMS
IN NYON 2019**

in
october
the
whole
world
fits
in
lisbon

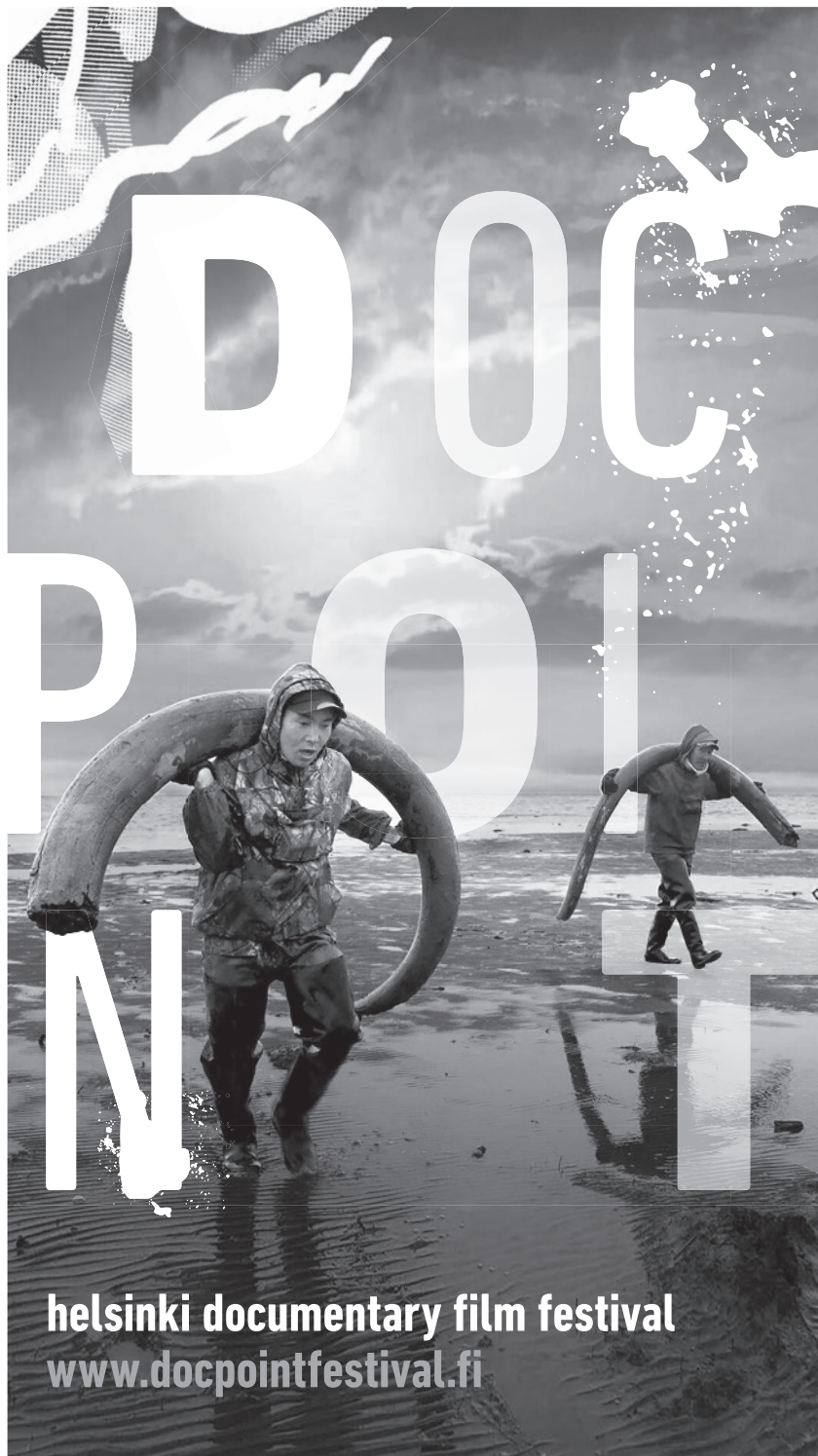
**'19
doclisboa
international
film
festival**

call
for
entries:
15.1–
31.5

17–27.10

www.doclisboa.org





helsinki documentary film festival
www.docpointfestival.fi

DOCUMENTAMADRID 2019

16TH INTERNATIONAL
DOCUMENTARY
FILM FESTIVAL

09 — 19
MAY



documentamadrid.com

 | MADRID

DOX
LEIPZIG

International Leipzig
Festival for Documentary
and Animated Film

28
OCT
—
03
NOV
2019

SUBMIT YOUR FILM BY 17 MAY 2019
FOLLOW US:     



FANTOCHE
17TH INTERNATIONAL
ANIMATION FILM FESTIVAL
BADEN / SWITZERLAND
3-8 SEPTEMBER 2019
WWW.FANTOCHE.CH



ensuite

Zeitschrift zu Kultur & Kunst

Die
Geschenk-
idee mit Stil
und Sinn.

Jetzt bestellen!

Mehr, als Sie denken!
www.ensuite.ch
031 318 60 50

Seit 2003 - 17. Jahrgang

ensuite

Zeitschrift zu Kultur & Kunst

ISSN 1422-0111 (Print) / ISSN 1422-0128 (ePub)
4 191.500 8 10003

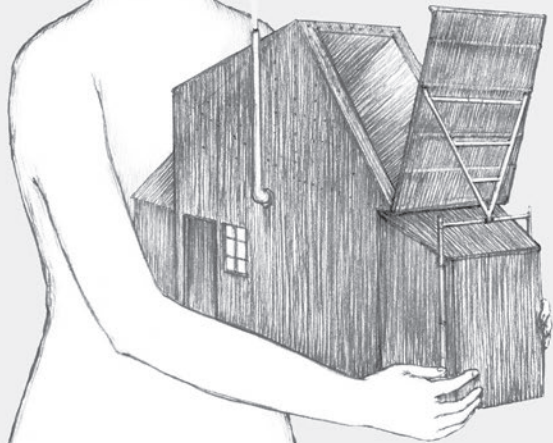
Auch in Deutschland und Österreich erhältlich.

Februar 2019
Nr. 194

Denkwürdiges Kulturdiiktat Der Löwenortel des Kulturpöbelas feiert in den Spandstein, wie man in Bern gerne sagt.	Houellebecq ist unverdäulich Der Roman macht mich demassen aggressiv, dass ich für nichts garantieren kann.	Bewegter Pinselduktus Das Kunstraum Zürich hat eine kühnste Miniopelide umgesetzt.
Boxspringbetten in Kingsize Die ehemalige Zehnverlobungszitat trägt sringerweise den Namen Liberty.	«Roma» ist ein Meisterstück Sie tritt das Polnische hervor, die Gefühle lassen sich bis zum Schluss nur erinnern.	Absolut im Augenblick Nach vor Warhol hat Alex Katz mit der Ästhetik der Werbung und die Filme gespielt.



FID International Film Festival Marseille



FID INTERNATIONAL FILM
FESTIVAL MARSEILLE
09-15.07.2019
FIDLAB INTERNATIONAL
COPRODUCTION PLATFORM
11-12.07.2019

WWW.FIDMARSEILLE.ORG



film bulletin

Slowfood für Cinephile

Jahresabo 80 Fr. / 56 € Reduziert 55 Fr. / 40 €
www.filmbulletin.ch

Zeitschrift für Film und Kino

Watch a selection of films from Visions du Réel
ONLINE and for FREE!
April 13 - 28 / Limited Tickets



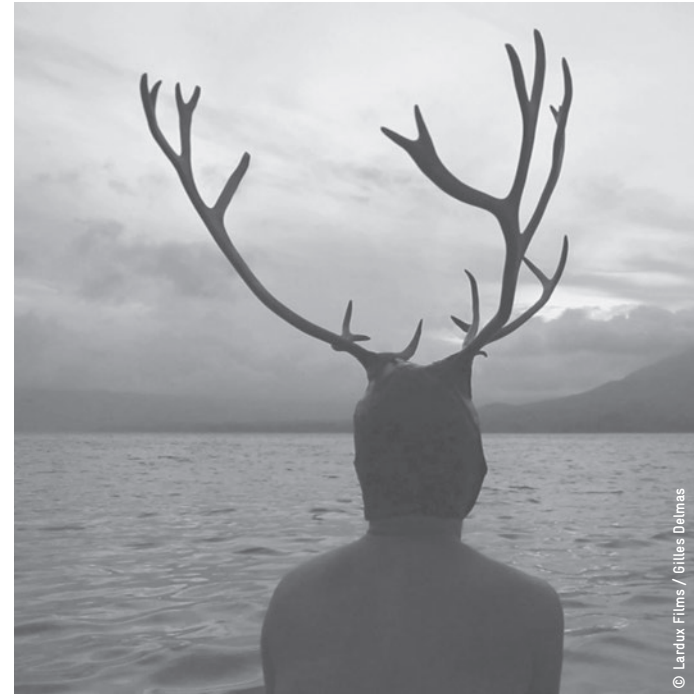
FESTIVAL SCOPE

www.festivalscope.com



FILM-DOCUMENTAIRE.FR

Le portail de référence du documentaire



© Lardux Films / Gilles Delmas

Festival International de Films de Fribourg

33^e 15 > 23.03 2019

fiff.ch #fiff19

47 200 fiches de films documentaires

33 300 fiches auteurs & compositeurs

650 sociétés de production

des grands entretiens, des critiques

toute l'actualité du documentaire

Découvrez TRAVERSEs,

la revue de film-documentaire.fr accessible

sur www.film-documentaire-ecrits.fr

Abonnez-vous à la lettre d'information !

CNC **PROCIREP** **Scam*** **sacem** 

OPENING THE DOORS TO GERMAN DOCUMENTARIES



VISIONS DU RÉEL
NYON



german
●●● films

10



14

**23rd Ji.hlava
International
Documentary
Film Festival**

21



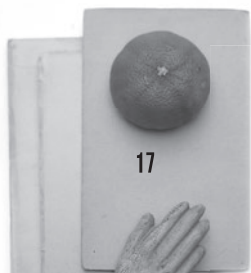
16



Ji.hlava

24 – 29 OCTOBER 2019

17

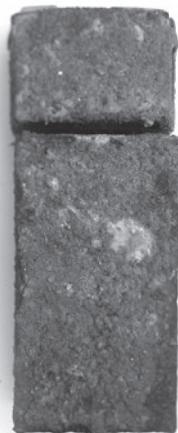


18



19

20



15



22



W.
I.
S.
k.

k.

We like it short.

23rd Internationale Kurzfilmtage Winterthur
The Short Film Festival of Switzerland
5–10 November 2019, kurzfilmtage.ch

Entry Deadline: 14 July 2019

Main Sponsor



Media Partners



www.ji-hlava.com

72

Locarno Film Festival 7-17 | 8 | 2019

Destination partner

ASCONA
LOCARNO

locarnofestival.ch

Main partners

 **UBS** *la Mobiliare* **MANOR**  **swisscom**

Institutional partners

Republic and Canton of Ticino with **SWISSLOS**
Federal Office of Culture FOC
Swiss Agency for Development and Cooperation SDC
City and Region of Locarno

SUBMIT
TO
~~LUFF~~

CALL FOR ENTRIES
ON LUFF.CH

LAUSANNE
~~UNDERGROUND~~
FILM & MUSIC
FESTIVAL
16—20.10.19

NORDISK PANORAMA
film festival
MALMÖ, SWEDEN, 19-24 SEPT 2019
NORDISKPANORAMA.COM

30th Anniversary!

NORDISK
PANORAMA



14 - 24 nov. 2019

Inscription de films
Film submissions

Mars - Mai 2019
March - May 2019

Rencontres
internationales
du documentaire
de Montréal

**Sheffield
Doc|Fest**

**Discounted Festival Passes on sale //
Submissions now open**

**6-11
June
2019**

Films // Virtual Reality

Talks // Live Performances

International Marketplace

Networking // & More

sheffdocfest.com // [@sheffdocfest](https://twitter.com/sheffdocfest) // [#sheffdocfest](https://hashtage.com/sheffdocfest)

55^{es}

**22.—29.
janvier 2020**

JOURNEES DE SOLEURE

journeesdesoleure.ch



Sunny Side of the Doc

The international Marketplace
for Documentary and Narrative Experiences

30
Years
Anniversary

**STAND UP
FOR SCIENCE!**



GERMANY
COUNTRY in FOCUS

24-27 JUNE 2019
La Rochelle - France

OPEN FOR SUBMISSIONS
until 19 April



Co-funded by the
European Union

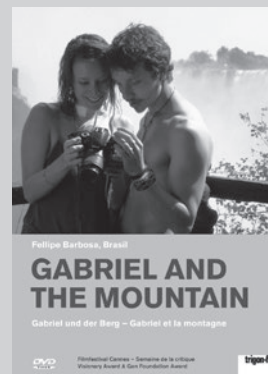
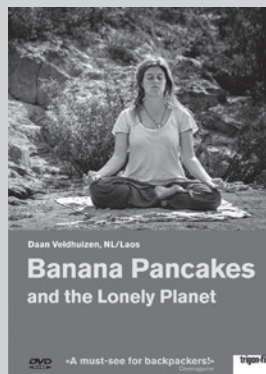
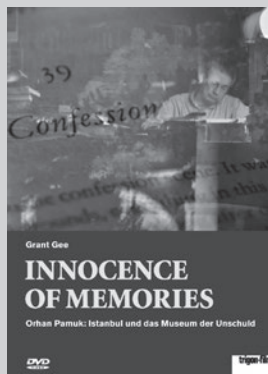
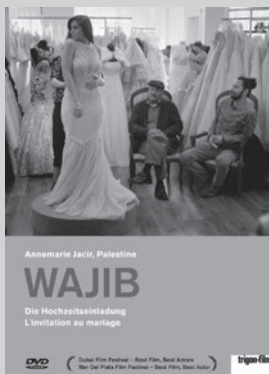
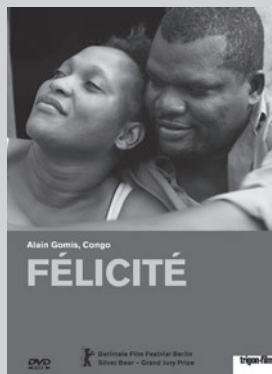


Creative
Europe
MEDIA

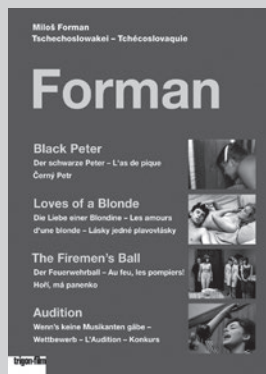
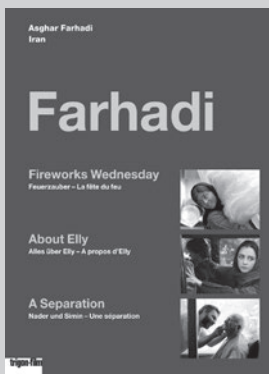
www.sunnysideofthedoc.com

Découvrez les richesses du cinéma du Sud et de l'Est

DVD



COFFRETS



NOUVEAU! L'app du cinéma en ligne de trigon-film

TÉLÉCHARGER MAINTENANT





*NOTRE
PASSION C'EST
LE CINÉMA.*

C'est aussi la vôtre ?
Découvrez votre spot publicitaire sur grand écran.

WERBEWEISCHER

VISIONS DU RÉEL

MEMBER
PLUS

Les sociétaires Raiffeisen
vivent plus d'émotions.

Concerts, événements, Raiffeisen Super League, domaines skiables à prix attractifs et Passeport Musées gratuit. [raiffeisen.ch/memberplus](https://www.raiffeisen.ch/memberplus)

RAIFFEISEN



visions sud est

Swiss production fund

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

En 2019, visions sud est s'associe à Visions du Réel et soutient le meilleur projet présenté au sein des activités de Visions du Réel Industry.

visions est
sud

Fonds suisse
d'aide à la production



Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

**Direction du développement
et de la coopération DDC**

La DDC soutient visions sud est et Visions du Réel pour
la promotion des cinéastes du Sud et de l'Est

ÉQUIPE FESTIVAL

DIRECTION

Claude Ruey

Président exécutif

Emilie Bujès

Directrice artistique

Martine Chalverat

Directrice administrative
et opérationnelle

Tatiana Oberson

Directrice marketing

PROGRAMME

Aurélien Marsais

Coordinateur programmation

Astrid Silva

Coordinatrice programmation
et VdR On Tour

Tom Bidou

Stagiaire programmation

Pauline Cazorla

Coordination programme
et catalogue imprimés

Camille Kaiser

Coordination programme
et catalogue imprimés

Dimitri de Preux

Relectures catalogues Festival
et Industry

Charlotte Serrand

Présélection de films

Luciano Barisone

Tuteur Opening Scenes

Nadja Tennstedt

Tutrice Opening Scenes

Line Peyron

Assistante de la Directrice artistique
pendant le Festival

Ana Tarassachvili

Accompagnatrice de Werner Herzog

COMITÉ DE SÉLECTION

Emmanuel Chicon

Céline Guénot

Elena López Riera

Giona A. Nazzaro

Madeline Robert

CONSULTANTS ARTISTIQUE

Paolo Moretti

Madeline Robert

DÉBATS ET FORUM

Comité de sélection

Luciano Barisone

Pauline Cazorla

Dimitri de Preux

Camille Kaiser

Mourad Moussa

SECRÉTAIRES

DES JURYS

Camille Kaiser

Giordana Lang

Julia Schubiger

Mireille Vouillamoz

ADMINISTRATION & PRODUCTION

Benjamin Ruey

Producteur exécutif

Isotta Regazzoni

Stagiaire en production exécutive

Amandine Marchand

Assistante administrative et
responsable staff

Danièle Widmer

Assistante administrative

Nadia Crivelli

Responsable infrastructures et
décoration

Martine Gilliéron

Comptable

Jean-Pierre Gilliéron

Responsable sécurité, assistant
caisses

Julie Racine

Responsable hospitalité

Amandine Bula

Stagiaire hospitalité et délégations
films

Àdria Puerto I Molina

Responsable accréditations

Ekaterina Vytchegzhanina

Assistante accréditations

Helder Fernandes

Responsable chauffeurs

Sasha Kaufmann

Coordinateurs informatique

Piero Clemente

Responsable projections et contrôle
des copies

Marco Stefani

Responsable son, images et
projections

INDUSTRY

Gudula Meinzolt

Directrice Industry

Antigoni Papantoni

Coordinatrice Industry

Violeta Bava

Consultante

Jasmin Bašić

Consultante Industry Projects

Mateo Ybarra

Stagiaire Media Library

Alessandra Jeanneret

Stagiaire Catalogue Industry

Jacqui Chappell

Relecture Catalogue Industry

COMMUNICATION & PARTENARIATS

Simone Jenni

Responsable communication & partenariats

Virginie Portier

Responsable participation culturelle

Beat Glur

Attaché de presse en Suisse
allémannique

Cécile Racine dès mars 2019

Attachée de presse en Suisse
romande

Caroline Stevens jusqu'à février 2019

Attachée de presse en Suisse
romande

Gloria Zerbinati

Attachée de presse à l'international

Léa Noukakis

Stagiaire presse/marketing

Isaline Rogg

Stagiaire graphisme/communication

Anne Colliard

Nicolas Brodard

Photographes

Benjamin Bucher

Vidéaste

CONSEIL DE FONDATION DE VISIONS DU RÉEL

Claude Ruey*

Président

Gilles Pache*

Vice-président

Yvan Quartenoud*

Trésorier

Andreas Bachmann-Helbling

Lionel Baier*

Monique Dubey

Guillaume Etier*

Thierry Hogan

Laurent Miéville

Geneviève Morand

Bernadette Nelissen*

David Rihs

Olivier Thomas

*Membres du bureau du conseil
de Fondation

Gaston Nicole,

Jean Schmutz

Présidents d'honneur

Franziska Reck,

Mirjam Von Arx

Consultantes alémaniques

INFRASTRUCTURES ET DÉCORATION

Thomas Brodmann

Emilie Balthasar

Mathilde Bierens de Haan

Mikael Birraux

Gregory Boutière

Gaël Bouvet

Aurélien Bruneau

Florian Closset

Nicolas Delaroché

Adelis Gheno

Gamal Guemaz

Jeanne Graf, cuisine

Julien Haenggeli

Mélanie Läser

Rémi Scotto

Maximilien Wenger

PROJECTIONS

Piero Clemente, Responsable général

Marco Stefani, Responsable son et
image, Projectionniste

Laure Donzé, Responsable contrôle
des copies, Projectionniste

Boris Siemaszko, Assistant contrôle
des copies, Projectionniste

Luca Bisarte, projectionniste

Jérémy Chevalier, Projectionniste

Suzanne Kaelin, Projectionniste

Christian Saccoccio, Projectionniste

SOUS-TITRAGES

Raggio Verde Sottotitoli, Roma

Barbara Bialkowska,

Responsable générale

Thierry Bouscayrol

Luca Caroppo, Coordinateur

Pierre Fornier

Anna Serralunga

TECHNIQUE

Imersis SA, **Julien Lüthi**, Tavel événements,
Jonas Tavel

TRADUCTEURS PROGRAMME, CATALOGUE ET FESTIVAL

Interlignes, Genève

Elodie Flachaire, **Emilie Flachaire**

IDENTITÉ VISUELLE, GRAPHISME ET COMPOSITION

ARD Design, Vevey

Vincent Guignard

Keith Kesselring

IMPRIMERIE

Jordi AG, Belp

MAINTENANCE INFORMATIQUE

Mémoire Vive – **Emerick Catelan**,
Sashka Kauffmann, 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
– **Nicolas Abegg**

Bar de Marens: La Roulotte

– Association le Trait d'Unyon

L'équipe du bar du Théâtre de
Grand-Champ

Chef Falafel, Somtam Food Truck,

The Rolling Chefs

... ET TOUT LE STAFF AUXILIAIRE ET BÉNÉVOLE, MERCI À CHACUN !

ET MERCI À...

- ACE, Jacobine Van Der Vloed ;
Adok Films ;
Agora Films ;
Amag Services SA Europcar ;
Ambassade du Canada en Suisse,
Stéphane Chartrand ;
Ambassade de France en Suisse ;
Ambulante – Gira de Documentales,
Mexique ;
Ancine, Brésil ;
Antenne du Québec à Berlin,
Manuel Feifel ;
Ânû-Rû Àboro ;
ARF/FDS ;
Argos, Laurence Alary ;
Asterisk*, Vicky Miha ;
Astra Film Festival, Csilla Kató ;
Austrian Films Commission, Anne Laurent
& Martin Schweighofer ;
Autlook Filmsales ;
Lucie Bader ;
Luciano Barisone ;
Base-Court, Bruno Quiblier,
Samira Ben Mansour, Josie Mennin &
Roméo Andreani ;
Bernard Bavaud ;
Beauvoir Films, Adrian Blaser &
Aline Schmid ;
Brasil Cine Mundi, Belo Horizonte ;
British Council, Christine Bardsley &
Joanna Duncombe ;
Jean-Stéphane Bron ;
Busan IFF ;
Valentin Bussard ;
Anton Calleja ;
Caribana Festival ;
Cartagena IFF ;
Carthage Film Festival, Azza Chaabouni ;
Cat&Docs, Maëlle Guenegues ;
Catalan Films & TV, Patricia Bonet ;
Challande ;
Château de Bossey,
Luc & Betty Hegetschweiler & collabo-
rateurs ;
Chile Doc, Diego Pino & Paula Ossandón ;
Cinando, Carole Joly, Jérôme Paillard &
Camille Rousselet ;
Cinébulletin, Pascaline Sordet &
Kathrin Halter ;
CinéClub Nyon,
Andreas Bachmann-Helbling ;
Ciné-Doc, Gwennaél Bolomey ;
Cinéforum, Gérard Ruey & Patrizia Pesko ;
Cinélibre, Robert Richter ;
Cinéma du Réel, Paris ;
CinemaChile ;
Cinematte Bern, Bernhard Schürch ;
Cineworx ;
Cinéma ABC, La Chaux-de-Fonds ;
Cinémas Capitole Nyon, Patrick Dentan ;
Cinéma Oblò ;
Cinéma Spoutnik, Alice Riva &
Daniel Siemaszko ;
Cinémas du Grütli Genève,
Edouard Waintrop, Alfio Di Guardo &
Sarah Maes ;
Cinémathèque suisse, Frédéric Maire,
Chicca Bergonzi, Christophe Bolli &
Maral Mohseni ;
Cinereach, Leah Giblin ;
CityClub Pully ;
Consejo Nacional de la Cultura y los
Artes ;
CPH:DOX ;
Czech Center, Vitězslav Chovanec ;
Danish Film Institute,
Anne-Marie Kürstein ;
DDC, Géraldine Zeuner &
Barbara Aebischer ;
Deckert Distribution, Leipzig,
Heino Deckert & Ina Rossow ;
DMZ Korean International Documentary
Film Festival ;
DocLisboa ;
Docaviv ;
DocPoint Helsinki ;
Doc & Film International, Daniela Elstner ;
Doc Alliance, Jana Ptackova,
Nina Numankadic & Diana Tabakov ;
Docs Against Gravity, Arthur Liebhart ;
Docs By The Sea, Amelia Hapsari ;
DOCS DF Mexico ;
DOCTV Latinoamérica ;
DOCUDAYS UA, Darya Bassel ;
Documentary and Experimental Film
Center (DEFC), Shirin Naderi &
Leila Hosseini ;
Documentary Organization of Canada,
Julian Carrington ;
Doha Film Institute, Khalil Benkirane ;
DOK Leipzig, Brigid O'Shea ;
EAVE, Luxembourg ; Kristina Trapp &
Lise Lense-Moller ;
ECAL, Lionel Baier, Rachel Noël,
Jean-Guillaume Sonnier,
Benjamin Bucher ;
Eglise catholique suisse ;
Entrevues Belfort ;
Eurimages ;
EURODOC, Maria Bonsanti ;
Eventival, Tomas Prasek & Ales Fuchs ;
Eye Film Institute, Amsterdam, Lisa Linde
Nieveld & Marten Rabarts ;
Fantoche, Baden ;
faro Nyon ;
Fédération suisse des communautés
israélites (FSCI) ;
Festival dei Popoli, Florence ;
Locarno Film Festival ;
Festival International de Films de
Fribourg ;
FICValdivia ;
FID Marseille ;
Filmpodium Bienne ;
Films Transit, Jan Rofekamp ;
Filmhet, Budapest ;
Finnish Film Foundation, Marja Pallassalo ;
First Hand Films, Gitte Hansen ;
Flanders Image, Nathalie Capiou &
Christian De Schutter ;
FOCAL, Pierre Agthe & Edgar Hagen ;
Fondation Simon I. Patiño ;
Freestudios Geneva ;
German Films, Mariette Rissenbeek &
Bernhard Simek ;
Giona Bierens de Haan architectures ;
GoldenEgg Production,
Gabriela Bussmann ;

Greek Film Center ;
 Frenetic ;
 Erika de Hadeln ;
 Moritz de Hadeln ;
 HEAD – Genève, Jean-Pierre Greff,
 Julie Enckell, Delphine Jeanneret,
 Bertrand Bacqué, Pierre Schlessler ;
 hemmer.ch SA, Jean-Baptiste Hemmer ;
 Hostellerie du XVIe Siècle,
 Christophe & Margareth Decurtins &
 collaborateurs ;
 Hôtel Base Nyon, James Fry & collabo-
 rateurs ;
 Hôtel Chavannes-de-Bogis Best
 Western, Christoph Zen Ruffinen,
 Michaël Garnier & collaborateurs ;
 Hôtel de l'Ange, Philippe Kuratle & colla-
 borateurs ;
 Hôtel des Alpes, Nyon, Marion Sanchez
 Deblue & collaborateurs ;
 Hôtel La Barcarolle, Loic Desmon &
 collaborateurs ;
 Hôtel Real, Sylvia Tracchia & collabora-
 teurs ;
 Icelandic Film Center, Christof Wehmeier ;
 IDFA – International Documentary Film
 Festival Amsterdam ; Imersis, Julien Lüthi ;
 INCAA, Buenos Aires, Viviana Dirolli ;
 Interlignes, Élodie & Émilie Flachaire ;
 International Documentary Film Festival
 Flahertiana ;
 Jihlava IDFF, Prague, Marek Hovorka ;
 JMH Distributions SA ;
 Karlovy Vary IFF ;
 Krakow Film Festival, Krzysztof Gierat &
 Barbara Orlicz ;
 Krakow Film Foundation, Katarzyna Wilk ;
 Kurzfilmtage Winterthur ;
 La Lanterne Magique, Vincent Adatte ;
 La Parenthèse, Benjamin Zumstein ;
 La Roulotte ;
 Les Hivernales, Nyon ;
 Locarno Film Festival ;
 LUFF, Lausanne ;
 MDM, Nyon, Pascal Geiger ;
 MEDIA Desk Suisse, Corinna Marschall &
 Florian Pflingsttag ;
 Médias-pro, le Département des Médias
 de la Conférence des Eglises réformées
 de Suisse romande (CER) ;
 Mediterranean Film Institute (MFI),
 Lena Rammou ;
 Mei Fa Tan ;
 Meta Cultural Foundation,
 Eva Pervolovici ;
 Mexican Film Institute (IMCINE),
 Angela Guerrero ;
 Montmorency Film,
 Martina Parenti & Massimo D'Anolfi ;
 Nara IFF ;
 Nashagazeta, Nadia Sikorsky ;
 National Film & Video Foundation ;
 National Film Center of Latvia ;
 Net Oxygen, Jonathan Ernst ;
 Netflix, Cai Mason ;
 NGO ;
 Nordisk Panorama ;
 Norwegian Film Institute, Toril Simonsen ;
 Npo Sales, Marit Braun & Mireille van der
 Laan ;
 Nyon Hostel ;
 Office national du Film du Canada
 (ONF), Marie- Noëlle Clermont &
 Elise Labbé & Nathalie Cloutier ;
 On & For Production and Distribution ;
 Ouaga Film Lab ;
 Paléo Festival Nyon ;
 ParisZürich, Nicolas Abegg ;
 Paul Thiltges Distribution ;
 Jean Perret ;
 Polish Docs ;
 Polish Film Institute,
 Maria Gradowska-Tomow ;
 Potemkine Films, Nils Bouaziz ;
 Pro Senectute Vaud,
 Evelyne Roth & Anne-Claude Ciardet ;
 Proimágenes, Bogota,
 Claudia Triana de Vargas ;
 Raggio Verde S.r.l. Rome,
 Piero Clemente & Barbara Bialkowska ;
 Franziska Reck ;
 Région de Nyon, Patrick Freudiger ;
 Gérard Produit & Nathalie-Raja Etter ;
 Réseau Cinéma CH,
 Charles-Antoine Courcoux ;
 RIDM, Montréal ;
 Rive Jazzy ;
 Rise and Shine World Sales, Anja Dzierk ;
 Roule Studio, Elorri Charriton ;
 RTS, Genève et Lausanne, Steven Artels
 & Gaspard Lamunière ;
 Sarajevo Film Festival, Rada Šešić ;
 Scottish Documentary Institute,
 Sonja Henrici & Finlay Pretsell ;
 Josh Siegel ;
 Société de développement des entre-
 prises culturelles du Québec (SODEC),
 Louise Lantagne, Éliane Dumont,
 José Dubeau & Michel St-Pierre ;
 Solothurner Filmtage ;
 SSFV, Nicole Barras & Valérie Rohrbach ;
 SSR SRG, Sven Wälti & Alina Corradi ;
 Stefan Tolz ;
 SUPSI, Jean-Pierre Candeloro,
 Elisabetta Lazzaroni & Susanna Lotz ;
 Swan – Swiss Women's Audiovisual
 Network, Stéphane Mithcell ;
 Swedish Film Institute, Sara Rüster ;
 SWISS FILMS, Catherine Ann Berger,
 Selina Willemse, Daniel Fuchs,
 Andreas Bühlmann & Aida Suljicic ;
 Taiwan Docs, Lai Mu-ning ;
 Taiwan IDFF, Wanling Chen ;
 Telefilm Canada, Michel Pradler, M
 arielle Poupelin ;
 Tènk, Jean-Marie Barbe,
 Alizée Mandereau & Eva Tourrent ;
 The Match Factory, Sergi Steegmann ;
 Thessaloniki International Film Festival,
 Yanna Sarri ;
 Torino Film Festival ;
 Tribeca Film Festival, Frédéric Boyer &
 Cara Cusumano ;
 Underhill Festival ;
 Usine à Gaz, Nyon ;
 Venise Production Bridge,
 Alessandra Speciale ;
 Ventana Sur, Buenos Aires ;
 Ville de Gland & collaborateurs ;
 Ville de Nyon & collaborateurs ;
 Vinca Films ;
 visions sud est ;
 Wallonie-Bruxelles Images, Eric Franssen ;
 Wallonie-Bruxelles International ;
 Werner Herzog Filmproduktion,
 Lucki Stipetić ;
 Yamagata IDFF ;
 Zürcher Filmstiftung, Susa Katz.
 Le conseil de Fondation et tous les
 membres du Sesterce Club et de l'Asso-
 ciation des Amis de Visions du Réel,
 ainsi que les collaborateurs/trices, les
 membres du jury, les logeurs/euses et les
 bénévoles du Festival.

COMITÉ D'HONNEUR

ALAIN BERSET

Conseiller fédéral,
Chef du Département fédéral
de l'intérieur

IGNAZIO CASSIS

Conseiller fédéral,
Chef du Département fédéral
des affaires étrangères

GUY PARMELIN

Conseiller fédéral,
Chef du Département fédéral
de l'économie, de la formation
et de la recherche

NURIA GORRITTE

Présidente du Conseil d'État
du Canton de Vaud

ANTONIO HODGERS

Président du Conseil d'État
de la République et Canton
de Genève

JEAN-RENÉ FOURNIER

Président du Conseil des États

ISABELLE MORET

Vice-présidente du Conseil
National

RUTH DREIFUSS

Ancienne Présidente de la
Confédération

RÉMY JAQUIER

Président du Grand Conseil
vaudois

CESLA AMARELLE

Conseillère d'État,
Cheffe du Département de la
formation, de la jeunesse et
de la culture

DANIEL ROSSELLAT

Syndic de Nyon

OLIVIER FELLER

Conseiller national

CHRISTINE BULLIARD-MARBACH

Conseillère nationale,
Présidente de la Commission
de la science, de l'éducation
et de la culture

VÉRONIQUE BÜRKI

Présidente du Conseil
communal de Nyon

FABIENNE FREYMOND CANTONE

Municipale de la Culture de Nyon,
Députée

GÉRALD CRETEGNY

Président de la Région de Nyon,
Syndic de Gland

ISABELLE MONNEY

Municipale de la culture
de la Ville de Gland

ELISABETH BAUME-SCHNEIDER

Présidente de la Commission
fédérale du cinéma

MARIE-ÈVE JEAN

Déléguée générale du
Québec pour l'Allemagne,
l'Autriche et la Suisse

MARKUS HONGLER

CEO du Groupe Mobilière

THOMAS BOYER

Responsable Prévoyance,
Membre du comité de direction
du Groupe Mobilière

MICHÈLE RODONI

Responsable Management
du marché, Membre du comité
de direction du Groupe Mobilière

DOROTHEA STRAUSS

Responsable Corporate Social
Responsability, Groupe Mobilière

JEAN-MICHEL CINA

Président de la SRG SSR

GILLES MARCHAND

Directeur général SRG SSR

PASCAL CRITTIN

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

MIN LI MARTI

Conseillère nationale, Présidente de l'Association Suisse du Cinéma d'Art

CHARLES BEER

Président de Pro Helvetia

JACQUES-ANDRÉ MAIRE

Président de Cinéforum

JOSEFA HAAS

Présidente de SWISS FILMS

BARBARA MILLER

Présidente 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

JEAN STUDER

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 israéliètes

CLARA ROUSSEAU

Directrice marketing et distribution TV5MONDE FBS

INDEX PAR TITRE ORIGINAL

#FEMALE PLEASURE	262	Encounters At the End Of the World	174	Lektionen in Finsternis	181
+6 Gain	154	Fata Morgana	175	Les Heures heureuses	82
A Dog Called Money	142	Ferrailles d'attente	234	Les Vaches n'auront plus de nom	97
À l'usage des vivants	120	Fiancées	77	Letni hokej	136
À la recherche de l'homme à la caméra	81	Fitzcarraldo	176	Lits défaits	157
À Mansourah, tu nous as séparés	108	Fog World	102	Little Dieter Needs to Fly	182
A sad se spušta veče	118	Frugale Nature	78	Loulou	64
Aatos ja Amine	131	Gabbla	233	Madame	65
Above Us Only Sky	90	Gasherbrum - der leuchtende Berg	177	Many Undulating Things	66
Aether	40	Golden Age	79	Mars, Oman	158
Akaboum	92	Great Expectations	210	Materia oscura	209
Alba	93	Grizzly Man	178	Meeting Gorbachev	183
Alguacer	117	Haçla	235	Mein liebster Feind	184
Angor Pectoris	155	Heimat ist ein Raum aus Zeit	43	Midnight Traveler	135
Apuntes para una película de atracos	148	Hi, Al	132	Mountain	267
Augstaka tiesa	243	Histoire(s) du cinéma	256	Naïma	83
Beau Joueur	143	Hommage à Yves Yersin	263	Naturales Historiae	67
Beh name Shahrzaad ia avalin baaghe abjo dar Terran	60	Honeyland	144	Ni Tsutsumarete	248
Beyond the North Winds: A Post Nuclear Reverie	94	Hunters	155	No nos representan	84
Blu	209	Il Castello	211	Noch einmal	91
Buddy	130	Ínsula	61	Nofinofy	147
Celles qui restent	53	Into the Inferno	179	Norie	46
Century of Smoke	41	Isola	80	Northern Light	254
City of Children	156	J'veux du soleil !	264	Nos défaites	149
Compañía	96	Je peux changer mais pas à 100%	106	O Mar Enrola na Areia	115
Cuando ellos se fueron	126	Kabul, City in the Wind	133	On the Art of Set Design	109
Daddy and the Warlord	98	Kentannos ¡Que vivas 100 años!	134	Otan o Wagner Sinantise tis Ntomates	271
Dans les ruines	99	Khartoum Offside	145	Où en êtes-vous, Tariq Teguiá ?	233
De platte jungle	241	Kiruna - překrásný nový svět	44	Out of Place	47
Dead Sea Dying	156	L.A. Tea Time	62	Pacific	159
Der Esel hieß Geronimo	76	L'infinita fabbrica del Duomo	212	Pahoakee	48
Derrière nos yeux	258	La Forêt de l'espace	116	Passion - Zwischen Revolte und Resignation	49
Diary of Cattle	101	La Lanterne Magique		Pay sage ordinaire	68
Die grosse Ekstase des Bildschnitzers Steiner	185	- Les vacances !	265	Piuccheperfetto	69
Dios	103	La Maison	72	Port d'attache	105
Doel	259	La Patente	154	Queen	111
Dokfa nai meuman	249	La Soufrière	180	Quicksilver Chronicles	70
Drømme fra ødemarken	42	La vida en común	45	Ravens	159
El Guru	59	Lam ara shayyanaan , ra'ayt kla shay'	107	Resilienza	85
El lugar mas pequeño	255	Le Goût de l'espoir	86	RIAFN	112
En todas partes y aquí	157	Le Paradis des enfants	100	Ring of Dreams	137
		Le Pays	63	Roma wa la n'touma	234
		Le Temps long	110	Salam Godzilla	113
				Sans frapper	51

Schapenheld	138
Schwinger der Hoffnung aka Julianes Sturz in den Dschungel	187
Sete anos em Maio	71
Socialist Monopoly	160
Soil Without Land	50
Spira Mirabilis	211
Spivaye Ivano -Frankivskteplokomunenergo	104
Stoyanka na doroge vetra	95
Summerloch	114
Temps Présent	268
Thawra Zanj	235
The Betrothed	210
The Dispossessed	266
The Present	250
The Sky, the Earth – The Threatening Sky	242
The Sound Is Innocent	73
The Times of Harvey Milk	244
The Wild Blue Yonder	186
This Film Is About Me	119
Tiere	58
Toni and Bleri	121
Transnistra	150
Três Perdidos Fazem Um Encontrado	158
Últimas Ondas	123
Under the Dress	124
Untitled (Burned Rubber on Asphalt, 2018)	161
Vaarheim	125
Varda by Agnès	269
Verq	127
Viento dulce salado	160
We Will Remember Them	270
What You Gonna Do When the World's on Fire?	139
Where We Belong	151
Wiatr. Thriller dokumentalny	52
Xurmalar Yetişen Vaxt	54
Yi Yu Wei Zhi	122
Yub Menh Bong Keunh Oun Nho Nhim	146

INDEX PAR TITRE INTER- NATIONAL

#FEMALE PLEASURE	262	Grandi speranze	210	Mars, Oman	158
+6 Gain	154	Great Expectations	143	Meeting Gorbachev	183
A Dog Called Money	142	Grizzly Man	178	Midnight Traveler	135
A Donkey Called Geronimo	76	Heat Singers	104	Mountain	267
A Driver's License	154	Heimat Is a Space in Time	43	My Best Fiend	184
Above Us Only Sky	90	Here and Everywhere	157	Mysterious Object at Noon	249
Aether	40	Hi, AI	132	Naïma	83
Again	91	Histoire(s) du cinéma	256	Naturales Historiae	67
Akaboum	92	Homeport	105	No Nos Representan	84
Alba	93	Hommage à Yves Yersin	263	Nofinofy	147
Angor Pectoris	155	Honeyland	144	Norie	46
Animals	58	I Can Change, But Not 100%	106	Northern Light	254
Behind Our Eyes	258	I Have Seen Nothing, I Have Seen All	107	Notes for a Heist Film	148
Beyond the North Winds: A Post Nuclear Reverie	94	I promessi sposi	210	Off Sides	136
Blu	209	In Mansourah You Separated Us	108	On the Art of Set Design	109
Buddy	130	In the Name of Scheherazade or the First Beergarden in Tehran	60	Ordinary Landscape	68
Camp on the Wind's Road	95	Inland	233	Où en êtes-vous, Tariq Tegua ?	233
Century of Smoke	41	Insula	61	Our Defeats	149
Chasseurs	155	Into the Inferno	179	Out of Place	47
City of Children	156	Isola	80	Pacific	159
Compañía	96	J'veux du soleil !	264	Pahokee	48
Cows With No Name	97	Kabul, City in the Wind	133	Passing Time	110
Daddy and the Warlord	98	Kentannos. May You Live to Be 100!	134	Passion - Between Revolt and Resignation	49
Dans les ruines	99	Khartoum Offside	145	Piuccheperfetto	69
Dark Matter	209	Kiruna - A Brand New World	44	Queen	111
Dead Sea Dying	156	L.A. Tea Time	62	Quicksilver Chronicles	70
Den-Missen Paradis	100	La Lanterne Magique - Les vacances !	265	Ravens	159
Diary of Cattle	101	La Soufrière	180	Rebar	234
Doel	259	La vida en común	45	Resilienza	85
Dreams From the Outback	42	Last Night I Saw You Smiling	146	RIAFN	112
El Guru	59	Le 17ème parallèle	242	Ring of Dreams	137
Embracing	248	Le Pays	63	Rome Rather Than You	234
Encounters At the End Of the World	174	Les Dépossédés	266	Salam Godzilla	113
Fata Morgana	175	Lessons of Darkness	181	Seven Years in May	71
Fiancées	77	Lits défaits	157	Sheep Hero	138
Fitzcarraldo	176	Little Dieter Needs to Fly	182	Socialist Monopoly	160
Flat Jungle	241	Looking for the Man With the Camera	81	Soil Without Land	50
Fog World	102	Lost Three Make One Found	158	Spira Mirabilis	211
Frugal Nature	78	Loulou	64	Summerloch	114
Gasherbrum - The Dark Glow of the Mountains	177	Lucky Hours	82	Sweet Salty Wind	160
God	103	Madame	65	Taste of Hope	86
Gods of Molenbeek	131	Many Undulating Things	66	Temps Présent	268
Golden Age	79			That Which Does Not Kill	51
				The Castle	211
				The Fence	235

The Great Ecstasy of Woodcarver Steiner	185
The Hissing of Summer Sands	115
The House	72
The Last Judgement	243
The Never Ending Factory of the Duomo	212
The Outer Space Forest	116
The Present	250
The Sheriff	117
The Sound Is Innocent	73
The Times of Harvey Milk	244
The Tiniest Place	255
The Wild Blue Yonder	186
The Wind. A Documentary Thriller	52
Then Comes the Evening	118
This Film Is About Me	119
Those Who Remain	53
To the Living	120
Toni and Bleri	121
Transit Circle	122
Transnistria	150
Últimas Ondas	123
Under the Dress	124
Untitled (Burned Rubber on Asphalt, 2018)	161
Vaarheim	125
Varda par Agnès	269
We Will Remember Them	270
What You Gonna Do When the World's on Fire?	139
When the Persimmons Grew	54
When They Left	126
When Tomatoes Met Wagner	271
Where We Belong	151
Wings of Hope	187
Wound	127
Zanj Revolution	235

INDEX PAR RÉALISATEUR -TRICE

Ackermann, Guy	268	Frank, Robert	250	Messmer, Carole	78
Afrilita, Lidia	101	Freiburghaus, Moris	114	Miller, Barbara	262
Amini, Aboozar	133	Gabay, Laura	160	Milosevic, Tamara	83
Andrianaly, Michaël	147	Gaetani Liseo, Giovanni	154	Minervini, Roberto	139
Arun, Mali	72	Gargard, Clarice	98	Missud, Victor	116
Aubry, Gilles	113	Giacconi, Riccardo	69	Monnier, Damien	68
Baptist, Willem	137	Gleize, Delphine	143	Monot, Lucien	63
Barouh, Amie-Sarah	106	Godard, Jean-Luc	256	Moreno Alvarez, Samuel	117
Barrientos Lamas, Rory	59	Graux, Nicolas	41	Moulin, Jean-Pierre	268
Baydarov, Hildal	54	Guez, Ben	70	Mourão, Catarina	115
Bédard Marcotte, Sophie	62	Güssefeld, Friederike	47	Muñoz Martin, Irene	84
Bentgen, Nick	254	Haro Abril, Verónica	126	Murphy, Seamus	142
Bialas, Anton	258	Heise, Thomas	43	Murray, Christopher	103
Bielawski, Michał	52	Hernández Barthe, Arantxa	156	Neang, Kavich	146
Bojar, Tomáš	136	Herzog, Werner	163-187	Novaković, Maja	118
Bousslama, Boutheyna	81	Hilari, Miguel	96	Numbenchapol, Nontawat	50
Bresnan, Patrick	48	Hildbrand, Marie-Eve	265	Obeid, Angie	159
Bron, Jean-Stéphane	268	Hofstetter, Nathan	64	Onis, Maria	61
Bucher, Benjamin	155	Honigmann, Heddy	130	Oswald, Beat	79
Buchwalder, Aurelio	80	Huezo Sánchez, Tatiana	255	Ožvold, Johana	73
Bünter, Julia	77	Huhtanen, Reetta	131	Parenti, Martina	189-212
Buschmann, Josefina	103	Hungerbühler, Anna	85	Parfan, Nadia	104
Carvalhoes, Thiago	160	Ijäs, Jan	109	Peedom, Jennifer	267
Charuel, Hubert	97	Ivens, Joris	242	Périot, Jean-Gabriel	149
Colpé, Lou	110	Julier, Pauline	67	Perret, Gilles	264
Contreras De la Parra, Flavia	157	Kalhor, Narges	60	Pfeifer, Mario	91
Coppens, Laura	86	Kassab, Yaser	107	Pimentel, Israel	103
Coulibaly, Nissane	100	Kawamura, Yuki	46	Piton, Emmanuel	123
Cruz, Victor	134	Kawase, Naomi	248	Plucieniczak, Jorn	154
Cubides-Brady, Natalie	94	Kellou, Dorothée-Myriam	108	Poukine, Alexe	51
D'Anolfi, Massimo	189-212	Kharlamova, Nataliya	95	Rabl, Katharina	156
Darmadi, David	101	Kleinjan, Arthur	90	Radi, Hugo	93
Dascal, Sophie	155	Knauss, Stephan	122	Raphaëla, Shamira	98
Del Campo Gatell, Vanessa	158	Kohoutova, Rozalie	136	Ridley, Victor	125
Delgado Búrdalo, Alexis	119	Kotevska, Tamara	144	Riethauser, Stéphane	65
Deyres, Martine	82	Kulak, Sasha	70	Roy, Mathieu	266
Eborn, Anna	150	Kuwayama, Atsushi	158	Roy, Jean-Louis	268
Economou, Marianna	271	Labhart, Christian	49	Ruffin, François	264
Elkin, Kathryn	111	Lang, Hannes	112	Ruusuvuori, Tinja	161
Enderlin, François	268	Lévesque, Laurence	105	Ryan, Ruaidhri	102
Epstein, Rob	244	Loridan-Ivens, Marceline	242	Siminiani, León	148
Fazili, Hassan	135	Lu, Pan	66	Singer, André	183
Fonsny, Pauline	120	Lucas, Ivete	48	Sølberg, Frederik	259
Fontana, Andreas	265	Mahdavian, Emelie	135	Sparatore, Ester	53
Forchhammer, Karl	159	Maria, Davina	157	Splidsboel, Jannik	42
Frank, Herz	243	Martinez, Lucia	93	Spriestersbach, Jonas	58

Stefanov, Ljubomir	144
Stocklassa, Greta	44
Sukiasyan, Arthur	127
Talwar, Arjun	76
Tanner, Alain	268
Teguia, Tariq	213-235
Tekeş, Rûken	40
Tomschin, Bigna	76
Uchôa, Affonso	71
Van der Keuken, Johan	241
Van Zantvoort, Ton	138
Varda, Agnès	269
Verbeke, Annabel	270
Verheul, Katja	121
Vila, Manon	92
Vinogradov, Aleksandr M.	124
Wang, Bo	66
Weber, Selina	99
Weerasethakul, Apichatpong	249
Weniger, Samuel	79
Willinger, Isa	132
Yanco, Ezequiel	45
Yersin, Yves	263
Zehr, Rebecca	156
Zein, Marwa	145
Zünd, Jacqueline	151

NOTES:

VISIONSDUREEL.CH


PARTENAIRE PRINCIPAL

la Mobilière

PARTENAIRE MÉDIA

SRG SSR

PARTENAIRES INSTITUTIONNELS

 Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Office fédéral de la culture OFC
Direction du développement et de la coopération DDC

 canton de
vaud

 VILLE DE
NYON

 **LOTÉRIE
ROMANDE**