

A woman in a black and white striped swimsuit is floating on her back in a swimming pool. The water is a vibrant blue, and her reflection is clearly visible on the surface. The overall mood is serene and contemplative.

VISIONS DU RÉÉEL

FESTIVAL INTERNATIONAL DE CINÉMA NYON
DOC OUTLOOK-INTERNATIONAL MARKET
19-26 AVRIL 2013 | WWW.VISIONSDUREEL.CH

**VISIONS
DU RÉEL**

VISIONS DU RÉEL

**19-26 AVRIL 2013
FESTIVAL INTERNATIONAL DE CINÉMA NYON
WWW.VISIONSDUREEL.CH**

**Nous voulons en avoir
plein les yeux.**

Tom, Anna, Roger: cinéphiles

**Sponsor principal de
Visions du Réel Nyon**

**Chaque année, notre engagement en faveur du cinéma
enthousiasme plus de 300 000 spectateurs.**

Pour les clients les plus exigeants du monde.

LA POSTE 

SOMMAIRE

ÉDITORIAUX	6
PARTENAIRES	14
CERCLE DES AMIS	25
JURYS	27
COMPÉTITION INTERNATIONALE	
LONGS MÉTRAGES	43
MOYENS MÉTRAGES	65
COURTS MÉTRAGES	85
HELVÉTIQUES	105
ÉTAT D'ESPRIT	119
PREMIERS PAS	143
ATELIERS	
LAILA PAKALNINA	163
EYAL SIVAN	201
FOCUS LIBAN	233
DOC ALLIANCE SELECTION	255
PROJECTIONS SPÉCIALES	261
ÉQUIPE FESTIVAL	296
REMERCIEMENTS	298
COMITÉ D'HONNEUR	300
INDEX	
PAR TITRE ORIGINAL	304
PAR TITRE INTERNATIONAL	306
PAR RÉALISTEUR	308

ÉDITORIAL

PAR CLAUDE RUEY, PRÉSIDENT VISIONS DU RÉEL

Depuis 44 ans, Nyon accueille avec toujours plus de succès des cinéphiles, professionnels ou amateurs, venus de tous horizons ; des spectateurs comme magnétiquement attirés par les riches découvertes géographiques, politiques, sociales ou humaines que permet le cinéma du réel. D'où vient cette attraction pour ce genre cinématographique ? Si dans le cinéma de fiction les protagonistes jouent un rôle de composition, dans le cinéma du réel, ils « jouent » leur propre vie, sans fards, sans costumes, dans sa profonde réalité. Et quand on « joue » sa vie, on ne peut ni dissimuler, ni tricher. C'est ce qui explique sans doute la fascination que peut exercer cette forme de cinéma sur un public toujours plus large. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si de plus en plus de festivals programment aujourd'hui, parallèlement aux films de fiction, un nombre croissant de films documentaires. Loin d'y voir une concurrence, Visions du Réel, Festival international de cinéma Nyon, y voit comme une résonance, résonance de son travail d'explorateur, de passeur et de promoteur de cinéma du réel.

Festival de renommée internationale, le plus important en Suisse dans le domaine du documentaire, Visions du Réel, avec près de 200 films présentant très majoritairement des premières mondiales ou internationales, se veut tout d'abord explorateur. Explorateur de

la création cinématographique mondiale, à la recherche des nouvelles tendances artistiques comme des préoccupations sociales et humaines d'aujourd'hui. C'est cette exploration, cette phase de recherche et de découvertes, qui permet ensuite de sélectionner les meilleures œuvres actuelles du cinéma du réel pour s'en faire le passeur auprès du public.

Ce rôle de passeur, de médiateur, est essentiel. Car c'est lui qui permet au film de rencontrer son public. Ce rôle, Visions du Réel le remplit avec succès. Le Festival n'est-il pas en constante progression ? N'a-t-il pas réuni en 2012 plus de 25 000 spectateurs venus de Suisse et du monde entier ? N'a-t-il pas permis à d'innombrables enfants, écoliers, étudiants et apprentis de découvrir le cinéma du réel et de réfléchir de manière plus vaste sur le monde ? Passeur, catalyseur de la réflexion sur soi-même et sur les autres, Visions du Réel entend bien continuer à remplir cette mission.

Comme il entend aussi continuer à se faire le promoteur des films et réalisateurs retenus dans sa sélection, qu'il s'agisse de productions internationales ou de productions suisses. Faut-il rappeler que Visions du Réel est à la fois un tremplin idéal pour faire éclore de jeunes talents et une scène de consécration pour les auteurs de cinéma déjà reconnus ? Le parcours du cinéaste

thaïlandais Apichatpong Weerasethakul, dont le premier film, *Mysterious Object at Noon*, a été présenté à Nyon en 2000 en est la preuve tangible : 10 ans plus tard, ce même cinéaste gagne la Palme d'or du Festival de Cannes ! Autre exemple parlant parmi tant d'autres : le parcours de la cinéaste franco-suisse Ursula Meier, récemment primée à Berlin, qui avait présenté son premier long métrage *Pas les flics, pas les noirs, pas les blancs* au sein du Festival de Nyon en 2002. Et l'on pourrait citer encore *Hiver nomade* du réalisateur suisse Manuel von Stürler, gagnant du Grand Prix pour le meilleur long métrage suisse de Visions du Réel 2012, qui a ensuite remporté le Prix du meilleur documentaire européen 2012.

Enrichi par le Doc Outlook International Market, ce marché du film qui réunit plus de 1000 professionnels venant du monde entier, Visions du Réel, Festival international de cinéma Nyon, se réjouit de vous accueillir à nouveau dans les murs de la cité romaine. Grâce aux généreux soutiens institutionnels et à ceux des sponsors et mécènes, grâce aussi et surtout à toute l'équipe de collaborateurs et bénévoles engagés au service du cinéma, Visions du Réel est prêt à vivre avec vous une édition 2013 pleine de rencontres et de découvertes.

CLAUDE RUEY

EDITORIAL

VON CLAUDE RUEY, PRÄSIDENT VON VISIONS DU RÉEL

Seit 44 Jahren ist Nyon mit ständig wachsendem Erfolg der Treffpunkt von Filmschaffenden und begeisterten Kinogängern aller Horizonte. Ein magnetisch von den ungeahnten geografischen, politischen, sozialen oder menschlichen Entdeckungen des Dokumentarfilms angezogenes Publikum. Doch woher kommt die Anziehungskraft dieses Filmgenres? Im Schauspielkino spielen die Darsteller eine Rolle, im Dokumentarfilm wiederum spielen sie ihr eigenes Leben, ungeschminkt, ohne Kostüm, aber in seiner spezifischen Realität verwurzelt. Und wenn man sein eigenes Leben spielt, ist kein Verstecken und kein Mogeln möglich. Dies erklärt ohne Zweifel die Faszination, die diese Kinoform auf ein immer grösser werdendes Publikum ausübt. Es ist sicherlich auch kein Zufall, dass immer mehr Festivals parallel zu den Spielfilmen mehr und mehr Dokumentarfilme in das Programm aufnehmen. Visions du Réel, das internationale Filmfestival von Nyon, sieht hierin keine Konkurrenz, sondern vielmehr das Echo seiner Arbeit als Erforscher, Weitergeber und Förderer des Dokumentarfilms.

Als international bekanntes und grösstes Dokumentarfilmfestival der Schweiz sieht sich Visions du Réel mit nahezu 200 Filmen, die zu einem grossen Teil Weltpremieren sind, vor allem als

Erforscher. Erforscher des Filmschaffens auf der ganzen Welt, auf der Suche nach den neuen künstlerischen Tendenzen und den sozialen und menschlichen Anliegen unserer Zeit. Durch diese Erkundung und diese Phase der Forschung und Entdeckung wird es möglich, anschliessend die besten Dokumentarfilme auszuwählen und diese an das Publikum weiterzugeben. Die Rolle des Weitergebenden, des Mittlers, ist essentiell. Denn sie bringt den Film vor sein Publikum. Und diese Rolle erfüllt Visions du Réel erfolgreich. Befindet sich das Festival nicht in kontinuierlichem Wachstum? Hat es 2012 nicht mehr als 25000 Besucher aus der Schweiz und anderen Teilen der Welt angezogen? Hat es nicht ungezählten Kindern, Schülern, Studenten und Lehrlingen die Möglichkeit geboten, den Dokumentarfilm zu entdecken und die Welt aus einem neuen Blickwinkel zu betrachten? Die Aufgabe des Weitergebenden und Katalysators des Nachdenkens über sich selbst wird Visions du Réel auch weiterhin erfüllen. Ebenso, wie es weiterhin die in seine Selektion aufgenommenen Filme und Regisseure fördern wird, ganz gleich, ob es sich dabei um Produktionen aus der Schweiz oder dem Ausland handelt. Muss noch in Erinnerung gerufen werden, dass Visions du Réel zugleich das ideale Sprungbrett für junge

Talente und eine Bühne für bereits anerkannte Regisseure ist? Ein leuchtendes Beispiel ist der Werdegang des thailändischen Regisseurs Apichatpong Weerasethakul, dessen Debütfilm *Mysterious Object at Noon* im Jahr 2000 in Nyon vorgestellt wurde: Zehn Jahre später hat eben dieser Filmemacher die Goldene Palme bei den Filmfestspielen von Cannes erhalten. Und ein weiteres Beispiel: der Parcours der jüngst in Berlin prämierten französisch-schweizerischen Filmemacherin Ursula Meier, die ihren ersten Langfilm *Pas les flics, pas les noirs, pas les blancs* im Rahmen des Festival in Nyon im Jahr 2002 gezeigt hatte. Ebenfalls zu erwähnen ist *Hiver nomade* von dem Schweizer Regisseur Manuel von Stürler, Gewinner des Grand Prix für den besten Schweizer Langfilm bei Visions du Réel 2012, der anschliessend mit dem Europäischen Filmpreis/Bester Dokumentarfilm 2012 ausgezeichnet wurde.

Das um den Doc Outlook International Market mit mehr als 1000 Teilnehmern aus der Filmbranche bereicherte internationale Filmfestival Visions du Réel in Nyon freut sich bereits, Sie in den Mauern der Römerstadt willkommen zu heissen. Dank der grosszügigen Unterstützung durch Institutionen, Sponsoren und Mäzenen, sowie auch und besonders dank des Teams aus Mitarbeitern und freiwilligen Helfern im

Dienste des Kinos, wird auch die Ausgabe 2013 von Visions du Réel viele neue Begegnungen und Entdeckungen zu bieten haben.

EDITORIAL

BY CLAUDE RUEY, PRESIDENT OF VISIONS DU RÉEL

For the past 44 years, Nyon has welcomed professional and amateur lovers of film from all walks of life; visitors almost magnetically drawn to the rich geographical, political, social and human discoveries that documentary filmmaking allows. Where does the attraction to this cinematic genre come from? Protagonists may play a role in feature films but, in documentary filmmaking, they “play” their own life, openly, without costume, showing their most profound reality. And when you “play” yourself, you cannot hide and you cannot cheat. This is undoubtedly what explains the fascination exerted by this form of cinema on an ever wider audience. Indeed, it is no coincidence that ever more festivals now screen a growing number of documentaries alongside feature films. Instead of seeing this as competition, Visions du Réel, Nyon’s International Film Festival, sees resonance, the resonance of its work as an explorer, purveyor and promoter of documentary filmmaking.

As an internationally renowned Festival and the largest Swiss documentary film festival, screening almost 200 films, the majority of which are world or international premières, Visions du Réel aims to be exploratory above all else. By exploring global creativity in film, it seeks out new artistic trends and today’s social and human issues. It is this exploration, this phase of research and discovery,

that allows the best current works of documentary filmmaking to be selected and made available to the audience.

This role as a purveyor, as an intermediary, is essential if a film is to find its audience. Visions du Réel performs this role with great success. The Festival is continually evolving. In 2012, it attracted over 25,000 visitors from Switzerland and all over the world. It has enabled countless children, students and trainees to discover documentary filmmaking and look at the world from a broader perspective. As a purveyor, as a catalyst for reflection about oneself and others, Visions du Réel intends to continue to fulfil this mission.

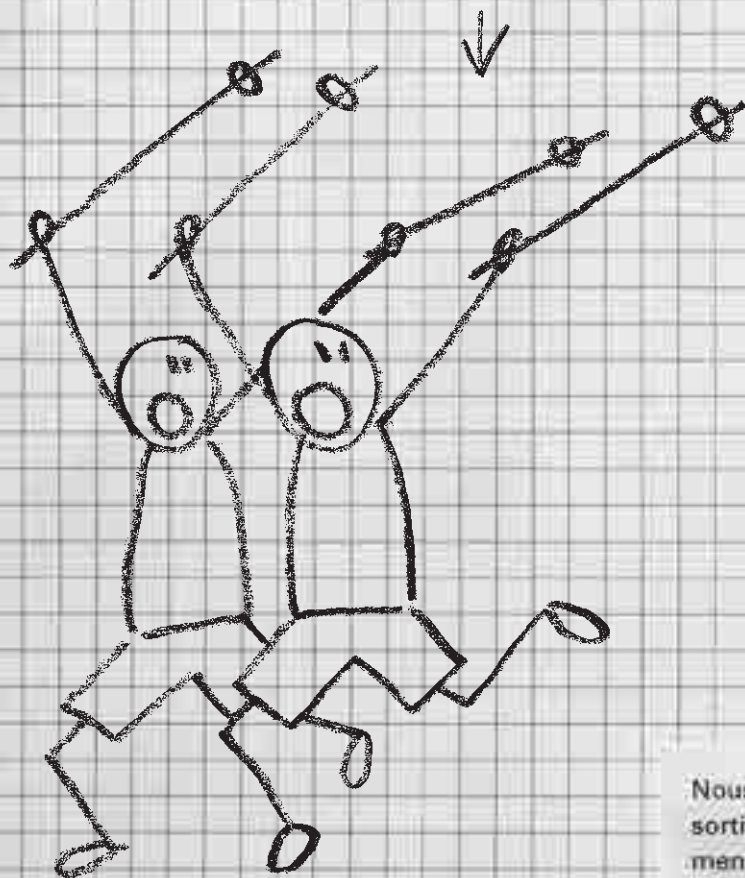
It also aims to continue to serve as the promoter of the films and directors that form its selection, be they international or Swiss productions. It should be remembered that Visions du Réel is both an ideal base to nurture fresh talent and a venue for giving accolades to filmmakers who are already established. The career of Thai filmmaker Apichatpong Weerasethakul, whose first film *Mysterious Object at Noon* was screened in Nyon in 2000, is concrete evidence of this: 10 years later, the same filmmaker won the Palme d’Or at the Cannes Film Festival! Another notable example, among so many others, is the career of French-Swiss filmmaker Ursula Meier, who recently won

an award at Berlin, and whose first feature film *Pas les flics, pas les noirs, pas les blancs* was screened at Nyon in 2002. And we could also mention *Hiver nomade* by Swiss director Manuel von Stürler, who won the Grand Prix for the best Swiss feature film at Visions du Réel 2012 and went on to win Best European Documentary in 2012.

Enhanced by the Doc Outlook International Market, a gathering of over 1,000 global professionals, Visions du Réel at the Nyon International Film Festival is delighted to welcome you inside its Roman-walled city once again. Thanks to generous support from various institutions and from our sponsors and patrons, not forgetting of course our team of colleagues and volunteers dedicated to the medium of film, Visions du Réel is ready to enjoy and share a 2013 edition filled with new encounters and discoveries.

CLAUDE RUEY

Nordic ~~Walker~~
Sprinter



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

La Mobilière
Quoi qu'il arrive



ÉDITORIAL

PAR LUCIANO BARISONE, DIRECTEUR VISIONS DU RÉEL

«LES HOMMES S'EN VONT ADMIRER LES CIMES DES MONTAGNES, LES VAGUES DE LA MER, LE VASTE COURS DES FLEUVES, LES CIRCUITS DE L'OcéAN, LES RÉVOLUTIONS DES ASTRES, ET ILS SE DÉLAISSENT EUX-MÊMES.»

SAINT AUGUSTIN,
«LES CONFESSIONS»

Il y a plus d'un siècle, l'image d'un train faisait irruption dans une salle obscure donnant naissance à un phénomène qui aurait marqué la modernité. Le cinéma a pris forme de la sorte. Un cadre, celui de la peinture, du théâtre, de la photographie et, à l'intérieur de ce cadre, des figures en mouvement, objets, phénomènes naturels et corps humains donnaient l'«image» la plus proche, la plus vraisemblable, du monde réel. Mais parce que des choses réelles devenaient «images», elles ne représentaient alors plus seulement le concret mais quelque chose dépassant les limites physiques de l'instant présent. A travers le cinéma, elles rentraient dans la mémoire du monde, elles devenaient universelles. Une fois représenté, le réel se transformait ainsi en mythe.

Cependant, tout ce processus n'était pas complètement nouveau. Il l'était sur le plan technique et vis-à-vis de l'effet

médiatique de masse généré, mais il ne l'était pas du tout dans son dispositif de narration qui correspondait à celui déjà adopté à l'aube de la civilisation humaine, quand l'expérience de l'ailleurs était rapportée par le récit oral ou figuratif et amenait à des réflexions sur le monde. Car chercher l'ailleurs n'a jamais seulement été question de voyager, d'arpenter la terre, de chercher des lieux et des personnes inconnues. Chercher l'autre revient toujours à se chercher soi-même.

Pour arriver à ce «moi» – caché derrière cet «autre» –, il faut une rencontre, un partage, une nécessité, une foi. Cette volonté de construire une «image» renvoie à la possibilité de filmer le visible pour capter ce qui ne l'est pas. C'est-à-dire filmer l'homme pour parler de l'humanité, la parole pour cerner la pensée, le corps pour apercevoir l'âme. Au final, il s'agit de filmer l'«invisible».

C'est ce que laissait entendre Gilles Deleuze quand il disait que les cinéastes sont des penseurs qui pensent avec des images-mouvement et des images-temps plutôt qu'avec des concepts. C'est ce que vit Pétrarque, poète italien exilé à Carpentras, à la fin de son ascension du Mont Ventoux, quand le vaste paysage lui inspira une vision foudroyante de sa propre existence. C'est ce que voient également les auteurs des 110 films en compétition, programmés par Visions du

Réel – une sélection qui adopte des critères tels que la qualité des récits cinématographiques, la liberté d'expression artistique, le respect du spectateur et de la personne filmée – ainsi que ceux de la section Focus sur la production libanaise contemporaine et des Ateliers, consacrés cette année à la réalisatrice lettone Laila Pakalnina et au cinéaste israélien Eyal Sivan.

Le Festival, qui se prépare à fêter l'an prochain un important anniversaire (les 45 ans du Festival et les 20 ans de Visions du Réel), reste le lieu de la convivialité qu'il a toujours été, le lieu d'une possible rencontre entre l'image et la parole, le cinéma et la pensée, ceux qui font les films et ceux qui les voient. Le tout sous le signe de l'humain, de l'expérience qui nous imprègne tous, acteurs et spectateurs du monde.

Si les fils rouges de cette édition sont nombreux, ce n'est cependant pas à nous de tous les signaler : laissons ce plaisir aux spectateurs qui retrouveront des aspects de leur vie dans les histoires racontées et se laisseront séduire par le jeu des renvois, des analogies, des contrastes, en participant ainsi à la construction même du Festival à travers la confrontation et la réflexion. De notre côté, nous y avons trouvé des thématiques importantes telles que l'exploration et la découverte, déclinées sous leur aspect politique, social et économique.

Sans oublier leur éclairage humain, intime, privé.

Face aux contradictions du système globalisé, le monde se cherche un avenir possible. Après les révoltes sociales de ces dernières années qui ont touché l'Occident, l'Orient ou encore le monde arabe, les cinéastes de toutes les régions du globe réfléchissent à la situation actuelle, explorent de nouveaux modes de vie, imaginent le futur. Les films de cette édition témoignent de cet état des choses ; ils en sont d'une certaine façon le fruit, d'un point de vue formel également.

Pour le poète italien du XVI^e siècle le Tasse, la création artistique doit être comme un médicament amer que l'on dissimule sous un goût sucré. Adoptant pour leurs récits des formes esthétiques et narratives qui invitent le spectateur au voyage, à la rencontre, au rêve, les films de Visions du Réel se placent dans un espace où la douce explosion des sentiments et l'amère lucidité de la pensée se rencontrent.

LUCIANO BARISONE

EDITORIAL

VON LUCIANO BARISONE, DIREKTOR VISIONS DU RÉEL

«UND ES GEHEN DIE MENSCHEN HIN, ZU BESTAUNEN DIE HÖHEN DER BERGE, DIE UNGEHEUREN FLUTEN DES MEERES, DIE BREIT DAHINFLIESSENDEN STRÖME, DIE WEITE DES OZEANS UND DIE BAHNEN DER GESTIRNE UND VERGESSEN DARÜBER SICH SELBST»

AUGUSTINUS VON HIPPO,
«CONFESSIONES»

Das Bild eines Zuges, das vor mehr als hundert Jahren in einen dunklen Raum platzte, sollte sich später als Geburtsstunde eines richtungsweisenden Phänomens der Moderne erweisen. Das Kino hatte Gestalt angenommen. Ein Rahmen wie bei einem Gemälde, einer Fotografie oder im Theater, und in diesem Rahmen in Bewegung befindliche Figuren, Dinge, Naturschauspiele und menschliche Körper, die das wahrscheinlichste und ihr am meisten gleichende «Bild» der Wirklichkeit ergaben. Indem Wirkliches zu «Bildern» wurde, stellte es nicht mehr nur das Konkrete dar, sondern etwas, das über die physischen Grenzen des Augenblicks hinausgeht. Durch das Kino fand es Eingang in das Gedächtnis der Welt und wurde universell. Durch seine Darstellung wurde das Wirkliche zum Mythos. Dieser Vorgang an sich war jedoch nicht grundlegend neu. Neu waren die verwendete Technik und der erzeugte

Massenmedieneffekt, die erzählerische Struktur hingegen reicht zurück bis in die Anfänge der Zivilisation, als die anderswo gesammelten Erfahrungen mündlich oder figürlich weitergegeben wurden und Reflexionen über die Welt nach sich zogen. Denn die Suche nach dem Anderswo fand nie nur ausschliesslich durch Reisen und das Aufsuchen unbekannter Orte und die Begegnung mit unbekanntem Menschen statt. Die Suche nach dem Anderen ist immer auch eine Suche nach sich selbst.

Um zu diesem hinter dem «Anderen» verborgenen «Ich» zu gelangen braucht es eine Begegnung, ein Teilen, eine Notwendigkeit, einen Glauben. Der Wille, ein «Bild» zu konstruieren, birgt auch die Möglichkeit, das Sichtbare zu filmen, um das zu erfassen, was man nicht sieht. Etwa das Filmen von Menschen, um von der Menschheit zu sprechen, des Wortes, um den Gedanken zu erfassen und des Körpers, um einen Blick auf die Seele zu erhaschen. Letztendlich geht es darum, das «Unsichtbare» zu filmen.

Ähnlich drückte es auch Gilles Deleuze aus als er sagte, Filmemacher seien Denker, die eher in Bewegungs-Bildern und Zeit-Bildern als in Konzepten denken. Dies sah auch der italienische Dichter Petrarca nach seinem Aufstieg auf den Mont Ventoux, als ihm der Anblick der ausgedehnten Landschaft blitzartig ein Bild seiner eigenen Existenz

vermittelte. Dies sehen auch die Autoren der 110 im Wettbewerb für Visions du Réel programmierten Filme – zu den Auswahlkriterien der Selektion zählen die Qualität der filmischen Erzählung, die Freiheit des künstlerischen Ausdrucks, die Achtung des Zuschauers und der gefilmten Person – sowie jene der Sektion Fokus auf die zeitgenössische libanesische Produktion und der Ateliers, die in diesem Jahr der lettischen Filmemacherin Laila Pakalnina und dem israelischen Filmemacher Eyal Sivan gewidmet sind. Das Festival, welches nächstes Jahr ein bedeutendes Doppeljubiläum feiern wird, bleibt der aufgeschlossene Ort, der es von Anfang an war – der Ort einer möglichen Begegnung zwischen dem Bild und dem Wort, dem Kino und dem Gedanken, den Machern der Filme und jenen, die sie sehen. Wobei die wichtigsten Elemente immer der Mensch und die Erfahrungen bleiben werden, die uns als Akteure und Betrachter der Welt prägen. Durch die diesjährige Ausgabe zieht sich mehr als ein roter Faden, aber wir werden nicht auf jeden einzelnen hinweisen: Dieses Vergnügen überlassen wir den Zuschauern, die Aspekte ihres Lebens in den erzählten Geschichten wiederfinden und sich vom Spiel der Andeutungen, Analogien und Kontraste mitreissen lassen können, um auf diese Weise mittels der Konfrontation und der Reflexion ihren Teil zum Aufbau des Festivals

beizutragen. Wir haben unsererseits wichtige Themen wie die Erforschung und die Entdeckung gefunden, die hier mit der politischen, sozialen und ökonomischen Perspektive verbunden sind. Und natürlich den von ihnen gebotenen menschlichen, intimen und privaten Einblicken. Die Welt sucht angesichts der Widersprüchlichkeiten des globalisierten Systems eine mögliche Zukunft. Nach den im Westen, im Orient und in der arabischen Welt in den letzten Jahren ausgebrochenen Aufständen denken Filmemacher aus der ganzen Welt über die gegenwärtige Situation nach, gehen neuen Lebensweisen auf den Grund und stellen sich die Zukunft vor. Die Filme dieser Ausgabe zeugen von diesem Stand der Dinge; sie sind in gewisser Weise die Früchte daraus, selbst aus formeller Sicht.

Wie der Dichter Torquato Tasso im 16. Jahrhundert sagte, muss künstlerisches Schaffen wie eine bittere Medizin sein, die man unter einem süssen Geschmack verbirgt. Die bei Visions du Réel gezeigten Filme zeichnen sich durch eine erzählerische und ästhetische Gestaltung aus, die den Zuschauer zu einer Reise einladen, und beziehen Stellung in einem Raum, in dem der süsse Ausbruch der Gefühle auf die bittere Klarheit des Denkens trifft.

LUCIANO BARISONE

EDITORIAL

BY LUCIANO BARISONE, DIRECTOR OF VISIONS DU RÉEL

“MEN WILL GO TO ADMIRE THE TOPS OF MOUNTAINS, THE WAVES OF THE SEA, THE VAST LENGTH OF RIVERS, THE CIRCUITS OF THE OCEAN, THE TRANSITS OF THE STARS, AND THEY ABANDON THEMSELVES.”

SAINT AUGUSTIN,
“LES CONFESSIONS”

More than a century ago, the image of a train flashed into a dark room, heralding the birth of a phenomenon that marked the age of modernity. In this way, cinema took shape. A frame, that of painting, theatre, photography and, within this frame, moving figures, objects, natural phenomena and human bodies produced the closest, the most faithful, “image” of the real world. But because real things became “images”, they no longer represented only the concrete but also something beyond the physical limits of the present moment. Through cinema, they returned to the memory of the world, and they became universal. Once represented, the real thus transformed into myth. However, this entire process was not completely new. It was new from the viewpoint of technology and the mass media effect generated, but it was not at all new in its narrative device that corresponded to what had already been adopted at the dawn of human civilisation, when the experience of otherness

was reported by oral or figurative narratives and led to reflections on the world. Seeking otherness has never been only a question of travelling, walking the earth, searching for places and people unknown. Looking for the other always comes down to looking at oneself.

To find this “me” – hidden behind this “other” – you need a meeting, a sharing, a need, a faith. This desire to construct an “image” refers to the possibility of filming the visible to capture the unseen. That is to say, filming man to refer to humanity, speech to identify the mind, the body to perceive the soul. In the end, it is a question of filming the “invisible”.

This is what Gilles Deleuze suggested when he said that filmmakers are thinkers who think in movement-images and time-images, rather than in concepts. This is what Petrarch, the Italian poet, experienced in his exile in Carpentras, at the end of his ascent of Mont Ventoux, when the vast landscape inspired him with an overwhelming vision of his own existence. This is what is also seen by the authors of the 110 films in competition in the Visions du Réel program – a selection that adopts criteria such as the quality of filmed stories, freedom of artistic expression, respect for the audience and the filmed person – as well as by those of the Focus section on contemporary Lebanese cinema and the Ateliers, dedicated this year to Latvian

director Laila Pakalnina and Israeli filmmaker Eyal Sivan.

The Festival, which is preparing to celebrate an important anniversary next year (45 years of the Festival itself and the 20th anniversary of Visions du Réel) remains the convivial forum it has always been, a place for encounters between images and words, cinema and thought, those who make films and those who watch them. All of this takes place with the mark of human experience that inspires all of us, the actors and viewers of the world.

Though the facets of this edition are many, it is not, however, our job to point them all out: we leave this pleasure to the audience who will find aspects of their lives in the stories told and will allow themselves to be seduced by the references, analogies and contrasts, thus contributing to the very construction of the Festival through encounters and reflections. For our part, we have discovered major themes such as exploration and discovery, illuminated from their political, social, economic as well as human, intimate and private perspectives.

Faced with the contradictions of a globalised system, the world is searching for a possible future. Following the social unrest of recent years that has affected the West, the East and even the Arab world, filmmakers from

across the globe reflect on the current situation, explore new ways of living, and imagine the future. The films in this edition reflect this state of affairs; they are somehow the result of it, also from a formal viewpoint.

For the Italian poet Tasso in the 16th century, artistic creation should be like a bitter medicine hidden beneath a sweet taste. By adopting aesthetic and narrative forms for their stories that invite the audience to journey, discover and dream, the films of Visions du Réel come from a place where the sweet explosion of emotions and the bitter lucidity of thought meet.

LUCIANO BARISONE

→
¿Asi son los hombres?
di Klaudia Reynicke



→
L'usage du travail
de Cédric Fluckiger



Visions du Réel 2013



←
La clé de la chambre à lessive
de Frédéric Florey et
Floriane Devigne



↑
Vaters Garten
von Peter Liechti



←
Glückspilze
von Verena Endtner

↑
Altri occhi
di Silvio Soldini

→
Viramundo – Un voyage
musical avec Gilberto Gil
de Pierre-Yves Borgeaud



←
Loin des yeux
de Britta Rindelaub



←
Nichnasti pa'am lagan
von Avi Mograbi

→
Zum Beispiel Suberg
von Simon Baumann

↑
Césars Grill
von Dario Aguirre



SRG SSR

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

www.srgssr.ch

LE MOT DES PARTENAIRES

CONFÉDÉRATION HELVÉTIQUE

La nageuse dans une eau turquoise suggère la chaleur, la détente et la sécurité. L'affiche de Visions du Réel est cette année tirée du film *Udens (Water)* de la réalisatrice lettone Laila Pakalnina, dont les spectateurs du Festival pourront découvrir l'œuvre en avril, à Nyon. L'apparence harmonieuse est pourtant trompeuse. Une fois encore, Visions du Réel a pour objectif de faire remonter à la surface des histoires de la vie de tous les jours : des récits qui invitent à la réflexion, qui nous obligent à y regarder de plus près et qui remettent aussi en question certaines de nos attentes. Le public pourra apprécier un programme très varié dans lequel des œuvres expérimentales et des reportages de fond côtoient des études historiques et des récits fragmentaires. Le Festival est aussi une plateforme d'échange indispensable pour les réalisateurs et constitue l'un des marchés du film documentaire les plus importants d'Europe. Visions du Réel, un festival de films documentaires sans précédent, offre un panorama des meilleures œuvres de cinéma du réel. Il ne vous reste qu'à plonger dans cet univers.

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

Die Schwimmerin im türkisfarbenen Wasser suggeriert Wärme, Entspannung, Geborgenheit. Das diesjährige Plakat von Visions du Réel zeigt ein Filmstill aus *Udens (Water)* der lettischen Regisseurin Laila Pakalnina, deren Werke die Festivalbesucher im April in Nyon entdecken können. Der harmonische Schein trügt! Einmal mehr machen es sich die Visions du Réel zum Ziel, Geschichten aus dem Alltag an die Oberfläche zu holen: Geschichten, die zum Nachdenken anregen, die uns zwingen, genau hinzuschauen und die uns zwingen, genau Erwartungen enttäuschen. Das Publikum darf gespannt sein auf ein vielfältiges Programm, das nebst experimentellen Werken und fundierten Reportagen auch historische Studien und fragmentarische Erzählungen umfasst. Zugleich ist das Festival eine unentbehrliche Austauschplattform für Dokumentarfilmschaffende und organisiert einen der wichtigsten Dokumentarfilmmärkte in Europa. Visions du Réel als Dokumentarfilmfestival ohnegleichen bietet ein Panorama der besten Werke des Cinéma du réel. Tauchen Sie ein in dieses Universum.

ALAIN BERSET
Bundesrat,
Vorsteher des Eidgenössischen
Departements des Innern EDI

The swimmer in turquoise waters suggests warmth, relaxation, a sense of security. This year's poster for Visions du Réel is a still from *Udens (Water)* by Latvian director Laila Pakalnina, whose works can be discovered by the Festival visitors in April in Nyon. The harmonious appearance is deceptive! Once again, Visions du Réel aims to bring stories from everyday life to the surface – thought-provoking narratives that compel us to take a closer look and also confound our expectations. The audience can look forward to a varied programme which, in addition to experimental works and well-founded reportage, also includes historical studies and fragmentary accounts. At the same time, the Festival is an indispensable forum for exchanges between documentary filmmakers and constitutes one of the most important documentary film marketplaces in Europe. Visions du Réel is an unparalleled documentary film festival that offers a panorama of the best works of 'cinéma du réel'. Immerse yourself in this universe.

ALAIN BERSET
Federal Councillor,
Head of The Federal Department
of Home Affairs FDHA

CANTON DE VAUD

Le canton de Vaud se positionne aujourd'hui comme un des cantons leaders en matière de soutien à la production et à la diffusion cinématographique romande. La Fondation romande pour le cinéma, Cinéforum, a aujourd'hui deux ans. La part vaudoise de son financement représente 35%. Il s'agit là d'un nouveau et très important pilier du dispositif de soutien à l'art cinématographique déployé par le Canton de Vaud dans le cadre de sa politique culturelle. Un dispositif qui prend un sens supplémentaire à travers l'aide accordée notamment au Festival Visions du Réel, dont les ambitions de rayonnement international font de la ville de Nyon, de sa région et du canton de Vaud un lieu de rendez-vous incontournable du cinéma du réel. Dans le contexte de rude concurrence entre les festivals de cinéma que Visions du Réel affronte de manière dynamique et résolue, il est naturel que le Canton, en partenariat étroit avec la Ville de Nyon, accompagne le développement de cette manifestation de manière tout aussi résolue.

Der Kanton Waadt positioniert sich heute als einer der führenden Kantone bei der Förderung der Produktion und der Verbreitung filmischer Werke aus der französischsprachigen Schweiz. Cinéforum, die Kinostiftung der Westschweiz, ist heute zwei Jahre alt und wird zu 35% durch den Kanton Waadt finanziert. Hierbei handelt es sich um einen neuen, äusserst wichtigen Pfeiler der Unterstützungsmassnahmen für die Filmkunst, die der Kanton Waadt im Rahmen seiner Kulturpolitik bereitgestellt hat. Diese Massnahmen erhalten durch die Unterstützung des Festivals Visions du Réel, das durch seine Internationalität die Stadt Nyon, ihre Region und den Kanton Waadt zu einem unumgänglichen Treffpunkt der Welt des Dokumentarfilms macht, zusätzliches Gewicht. Vor dem Hintergrund der starken Konkurrenz zwischen den Filmfestivals, der Visions du Réel entschieden und dynamisch entgegen tritt, scheint es nur natürlich, dass der Kanton die Entwicklung dieser Veranstaltung in enger Zusammenarbeit mit der Stadt Nyon ebenso entschieden begleitet.

The Canton of Vaud has established itself today as one of the leading cantons supporting film production and distribution in French-speaking Switzerland. Cinéforum, the Cinema Foundation of French-Speaking Switzerland, celebrates its 2nd anniversary today. 35% of the foundation's funding comes from Vaud. It forms a new and very important cornerstone of the support structure for cinematographic arts that the Canton of Vaud is deploying as part of its cultural policy. This system is further enhanced through the aid granted especially to the Visions du Réel Festival, whose ambitions to achieve an international standing make the Municipality of Nyon, the region and the Canton of Vaud an unmissable venue for cinéma du réel. Visions du Réel is a proactive and determined attempt to become a major player in the strong competition that currently exists between film festivals, and it seems natural that the Canton, in close partnership with the Municipality of Nyon, should also be a committed contributor to the development of this event.

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

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

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

VILLE DE NYON

Quelle différence entre regarder un film à la télévision ou au cinéma? Pour Jean-Luc Godard: «À la télé les acteurs sont petits et nous qui les regardons sommes grands. Au cinéma nous sommes petits et les acteurs sont grands!» Par analogie à cette comparaison, je me réjouis de ce regard porté sur Nyon pendant la période du Festival. Pendant dix jours, faisons-nous tout petit pour découvrir les multiples visions du réel mondial sur grand écran. Vous verrez, les plus grands artistes sont ceux qui mêlent la solitude à l'universalité, la subjectivité à l'objectivité, la spontanéité à la discipline, et tel est peut-être le vrai miracle de l'art, qui le distingue des techniques et des sciences. Dans toutes les civilisations ayant utilisé l'arc, les flèches tendent à s'équilibrer aux deux tiers de leur longueur. Cette convergence technique, bien remarquable, ne dit pourtant rien de l'humanité: elle doit tout au monde et à ses lois. C'est invention, non création, et peu importe le sujet qui invente. Sans les frères Lumière, nul doute que nous aurions eu le cinéma. Mais sans Godard, nous n'aurions jamais eu *A bout de souffle* ni *Pierrot le Fou*.

Les inventeurs font gagner du temps. Les artistes en font délicieusement perdre et le sauvent.

Je vous souhaite de bien perdre et sauver votre temps à Visions du Réel.

OLIVIER MAYOR

Municipal, Services de la Culture, Travaux et Environnement

Was ist der Unterschied zwischen einem Film, den man im Fernsehen sieht, und einem Film, den man im Kino sieht? Für Jean-Luc Godard: «Im Fernsehen sind die Schauspieler klein und wir, die wir sie ansehen, sind gross. Im Kino sind wir klein und die Schauspieler sind gross!» In Analogie zu diesem Vergleich freue ich mich auf den Blick, der während des Festivals auf Nyon ruhen wird. Machen wir uns zehn Tage lang klein, um die vielfältigen, auf der Welt existierenden Visionen der Realität auf der Leinwand zu entdecken. Sie werden sehen, dass die grössten Künstler jene sind, die Einsamkeit mit Universalität, Subjektivität mit Objektivität und Spontaneität mit Disziplin vereinen – und möglicherweise ist genau dies das eigentliche Wunder der Kunst, das sie von den Techniken und Wissenschaften unterscheidet. In allen Zivilisationen, die den Bogen verwendet haben, befindet sich der Gleichgewichtspunkt des Pfeils auf ungefähr zwei Dritteln seiner Länge. Diese technisch sehr wohl bemerkenswerte Übereinstimmung sagt jedoch nichts über die Menschheit aus: Sie ist alleine der Welt und ihren Gesetzen zu verdanken. Ungeachtet des Erfinders haben wir es mit Erfindung, nicht mit Kreation zu tun. Das Kino wäre sicherlich auch ohne das Zutun der Brüder Lumière entstanden, doch ohne Godard gäbe es weder *A bout de souffle* noch *Pierrot le Fou*.

Erfinder sorgen dafür, dass man Zeit gewinnt. Künstler hingegen lassen uns Zeit genussvoll verlieren und retten sie.

Ich wünsche Ihnen viel Spass beim Verlieren und Retten Ihrer Zeit bei Visions du Réel.

OLIVIER MAYOR

Vorsteher, Abteilung für Kultur, Bau und Umwelt

What's the difference between watching a film on television and in the cinema? For Jean-Luc Godard: "On television, the actors are small and we, the viewers, are large. In the cinema, we're the small ones and it's the actors who are large!" By analogy with this comparison, I am delighted by all the attention focused on Nyon during the festival season. Let's make ourselves very small for ten days, as we explore the many visions of global documentary filmmaking on the big screen. As you'll see, the greatest artists are those who combine solitude with universality, subjectivity with objectivity, and spontaneity with discipline. This, perhaps, is the real miracle of art, and what sets it apart from technologies and sciences. In all the civilisations that used the bow, the balance point of the arrows tended to be located at two-thirds of their length. Yet this technical convergence, as remarkable as it was, says nothing about humanity: it owes everything to the world and its laws. This is invention and not creation, regardless of who invents it. Even without the Lumière brothers, there's no doubt we would still have the medium of cinema. But without Godard, we would never have had *A bout de souffle* or *Pierrot le Fou*.

Inventors gain time. Artists make us lose our time exquisitely and then they save it too.

I hope that you lose, and save, your time well at Visions du Réel.

OLIVIER MAYOR

Council member, Departments of Culture, Public Works and the Environment

LA POSTE SUISSE

Le Festival Visions du Réel est une belle réussite. Année après année, il surprend un large public par un programme unique en son genre. Soigneusement sélectionnés, les films qui y sont présentés incitent à réfléchir, espérer, craindre, rire et pleurer. Au fil du temps, le Festival est légitimement devenu l'un des principaux rendez-vous pour cinéphiles et réalisateurs.

La Poste Suisse est fière de pouvoir soutenir le Festival Visions du Réel en tant que sponsor principal. Elle finance, d'ailleurs, le «Grand Prix La Poste Suisse» qui récompense le meilleur long métrage de la Compétition Internationale.

En plus de Visions du Réel, la Poste apporte également son soutien au Festival du film de Locarno, aux Journées de Soleure et au Zurich Film Festival. Elle s'engage ainsi en faveur des principaux festivals de films dans les trois régions linguistiques du pays.

Das Festival Visions du Réel ist eine schöne Erfolgsgeschichte: Jahr für Jahr überrascht es ein breites Publikum mit einem einzigartigen Programm. Die sorgfältig ausgewählten Filme regen zum Nachdenken, Hoffen, Fürchten, Lachen und Weinen an. Das Festival hat sich daher zu einem der wichtigsten Treffpunkte für Filmliebhaber und Filmemacher entwickelt.

Die Schweizerische Post ist stolz, das Festival Visions du Réel als Partner unterstützen zu dürfen. Als Hauptsponsorin stiftet die Post den «Grand Prix La Poste Suisse» für den besten Langfilm des internationalen Wettbewerbs.

Die Post unterstützt neben Visions du Réel auch das Locarno Film Festival, die Solothurner Filmtage und das Zurich Film Festival. Damit engagieren wir uns für die wichtigsten Filmveranstaltungen in der französischen, italienischen und deutschen Schweiz.

The Visions du Réel Festival is a real success story. Year after year, the event's unique programme of carefully selected films includes a few surprises, prompting feelings of reflection, hope, fear, laughter and sadness among its broad audience. The Festival has become a key meeting point for cinemagoers and filmmakers alike, and justifiably so.

Swiss Post is proud to support Visions du Réel as a festival partner. As a main sponsor, Swiss Post finances the "Grand Prix La Poste Suisse" for the best feature-length film presented in the International Competition.

In addition to Visions du Réel, Swiss Post supports the Locarno Film Festival, the Solothurner Filmtage and the Zurich Film Festival. This shows our firm commitment to the most important cinematographic events in the three language regions of Switzerland.

LA MOBILIÈRE

La Mobilière est très heureuse de pouvoir soutenir pour la cinquième année Visions du Réel, en tant que sponsor principal. Nous sommes particulièrement fiers de proposer à nouveau deux prix de la Compétition Internationale de courts métrages: le Prix la Mobilière et le Prix Spécial du Jury la Mobilière.

Etablie depuis de nombreuses années en Suisse romande, la Mobilière est un acteur engagé dans la région, et à Nyon en particulier, où se trouve le siège suisse de la Mobilière Vie. Nous y employons plus de 370 collaborateurs, auxquels il faut ajouter nos 4 agences vaudoises, soit au total 455 employés dans le canton.

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

Die Mobiliar freut sich zum fünften Mal das Filmfestival Visions du Réel als Hauptsponsorin zu unterstützen. Auch in diesem Jahr vergeben wir in der Sektion Kurzfilme der «Compétition Internationale» zwei Preise: der «Prix la Mobilière» und der «Prix Special du Jury la Mobilière».

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

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

Swiss Mobiliar is pleased to sponsor for the fifth time Visions du Réel film festival as main sponsor. We are proudly supporting the short films of the "Compétition Internationale" with the following awards: the "Prix la Mobilière" and the "Prix Special du Jury la Mobilière".

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

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

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

SRG SSR

Depuis de nombreuses années, SSR SRG et la Radio Télévision Suisse soutiennent Visions du Réel, confirmant ainsi leur attachement à la production documentaire. En 2008, nous avons scellé notre collaboration et renforcé notre engagement avec la création du Prix de la RTS «Perspectives d'un Doc» qui permet à de nombreux réalisateurs, tel Laurent Nègre, lauréat en 2012, de développer leur création originale.

La collaboration entre Visions du Réel et la RTS se prolonge tout au long de l'année avec, une fois par mois, la diffusion sur RTS Deux du «doc Visions du réel» qui permet de voir ou de revoir les films projetés pendant le Festival. Et notre soutien à la production documentaire ne s'arrête pas là: nous diffusons environ 500 documentaires sur nos deux chaînes TV et en coproduisons en moyenne 28 par an. Des coproductions reconnues pour leurs qualités et régulièrement récompensées à l'instar d'*Hiver Nomade*, premier film de Manuel von Stürler, primé à Visions du Réel 2012 et qui a, depuis, obtenu de nombreux prix dont celui, prestigieux, de Meilleur Documentaire de l'Académie du cinéma européen.

Le rendez-vous est pris cette année le 20 avril pour la projection de *Viramundo – un voyage musical avec Gilberto Gil*, une coproduction RTS, qui nous transportera dans l'hémisphère sud en compagnie de Gilberto Gil. Une certaine vision du réel qui fait l'éloge de la diversité culturelle, de la musique et des échanges. Souhaitons qu'il connaisse le même succès que son prédécesseur!

GILLES MARCHAND
Directeur de la Radio Télévision Suisse

SSR SRG und Radio Télévision Suisse machen durch ihre langjährige Unterstützung von Visions du Réel ihre Verbundenheit mit der Dokumentarfilmproduktion deutlich. Seit 2008 bekräftigt der neu geschaffene RTS-Preis «Perspectives d'un Doc» unser Engagement und ermöglicht Regisseuren wie Laurent Nègre, Preisträger 2012, die Weiterführung eigener Werke.

Die Zusammenarbeit von Visions du Réel und RTS setzt sich ganzjährig mit den einmal monatlich im Rahmen der Sendung «doc Visions du réel» auf RTS Deux gezeigten Filmen fort, was den Zusehern erlaubt, Filme des Festivals nochmals oder erstmalig zu sehen. Und unsere Dokumentarfilmförderung geht noch weiter: Jährlich strahlen wir neben den 28, von uns im Schnitt koproduzierten Dokumentarfilmen auf unseren beiden TV-Sendern rund 500 Dokumentationen aus. Die für ihre Qualität bekannten Koproduktionen werden wie *Hiver nomade*, das 2012 bei Visions du Réel ausgezeichnete Erstlingswerk von Manuel von Stürler, regelmässig prämiert. Dieser Film hat zwischenzeitlich unter anderem den renommierten, von der Europäischen Filmakademie verliehenen Europäischen Filmpreis/Bester Dokumentarfilm erhalten.

Am 20. April erwartet uns die Ausstrahlung der RTS-Koproduktion *Viramundo – un voyage musical avec Gilberto Gil*, die uns in Begleitung von Gilberto Gil auf die Südhälfte befördern wird. Eine gewisse Sicht der Realität und Ode an die kulturelle Vielfalt, die Musik und den Austausch. Wir wünschen diesem Film den Erfolg seines Vorgängers!

GILLES MARCHAND
Direktor Radio Télévision Suisse

SSR SRG and Radio Télévision Suisse have supported Visions du Réel for many years, thus confirming their passion for documentary filmmaking. In 2008, we reinforced our collaboration and commitment with the creation of the RTS 'Perspectives d'un Doc' Prize, which has allowed many directors, such as 2012 prizewinner Laurent Nègre, to develop their original ideas.

The collaboration between Visions du Réel and RTS continues all year long, with a monthly broadcast "doc Visions du réel" on RTS Deux allowing viewers to watch films screened during the Festival for the first or a second time. And our support for documentary filmmaking does not stop there: as well as broadcasting around 500 documentaries on our two TV channels every year, we also co-produce an average of 28 films, which are recognised for their quality and frequently win awards, for example *Hiver Nomade*, Manuel von Stürler's first film, a prize-winner at Visions du Réel 2012, which went on to win many other prizes including the prestigious Best Documentary from the European Film Academy.

20 April this year will see the screening of the RTS co-production *Viramundo – un voyage musical avec Gilberto Gil*, which will transport us to the southern hemisphere in the company of Gilberto Gil. A view of documentary filmmaking championing cultural diversity, music and exchange. Hopefully it will enjoy the same success as its predecessor!

GILLES MARCHAND
Director of Radio Télévision Suisse

DIRECTION DU DÉVELOPPEMENT ET DE LA COOPÉRATION (DDC)

Questionner le monde d'aujourd'hui, rêver celui de demain : voici l'invitation que nous font les films à l'affiche de Visions du Réel. Ces films reflètent non seulement la réalité de leurs protagonistes, mais témoignent également du travail acharné des cinéastes pour faire naître leurs œuvres – un exercice particulièrement difficile dans les pays où l'aide des pouvoirs publics fait défaut et où ces cinéastes naviguent à contre-courant des réalités politiques et économiques.

La DDC, avec la confiance renouvelée du Parlement pour les quatre prochaines années, poursuivra entre autres son soutien aux cinéastes du Sud et de l'Est pour leur contribution au changement social et au dialogue entre les cultures. Je me félicite de pouvoir compter sur un Festival aussi engagé et professionnel que Visions du Réel pour cette entreprise.

Je tiens en particulier à souligner le travail de fond opéré par Visions du Réel, qui commence bien en amont de ce qu'on voit sur les écrans : offrir aux réalisateurs invités l'occasion de se former, d'échanger avec leurs pairs et leur public, et de trouver des ressources pour leur prochain film. Que toute l'équipe de Visions du Réel en soit ici remerciée !

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

Die Welt von heute hinterfragen und die Welt von morgen ersinnen: Dazu laden uns die Filme am diesjährigen Festival Visions du Réel ein. Sie zeigen nicht nur die Realität ihrer Darstellerinnen und Darsteller, sondern auch die beharrliche Arbeit der Filmschaffenden, die hinter jedem dieser Werke steckt. Besonders schwierig gestaltet sie sich in Ländern, in denen die Hilfe der öffentlichen Hand fehlt und in denen die Filmemacher in Gegenströmung der politischen und wirtschaftlichen Wirklichkeit steuern.

Die DEZA wird dank dem Vertrauen, das ihr das Parlament für die nächsten vier Jahre ausgesprochen hat, auch in Zukunft unter anderem die Filmschaffenden des Südens und Ostens für ihren Beitrag an sozialen Veränderungen und den Dialog zwischen den Kulturen unterstützen. Ich freue mich, auf ein so engagiertes und professionelles Filmfestival wie Visions du Réel zählen zu dürfen, um diesen Auftrag zu erfüllen. Ich möchte hier insbesondere die Arbeit, die vom Festivalteam hinter den Kulissen und lang vor der Ausstrahlung der Filme geleistet wird, erwähnen: Die Filmschaffenden erhalten die Gelegenheit, sich weiterzubilden, sich mit anderen Filmschaffenden und dem Publikum auszutauschen und die nötigen Mittel für den nächsten Film zu finden. Mein grosser und aufrichtiger Dank gilt daher dem ganzen Team von Visions du Réel!

MARTIN DAHINDEN
Direktor der Direktion für Entwicklung
und Zusammenarbeit (DEZA)

Question the world of today, dream of the world of tomorrow. This is what the films of Visions du Réel invite us to do. They not only reflect the reality of their protagonists but also bear witness to the relentless efforts of the filmmakers to have their films see the light of day, in particular in those countries where government support is lacking or where filmmakers are going against the main stream of political and economic reality. In the light of Parliament's renewed approval of Switzerland's international cooperation strategy for the next four years, the SDC will, among others, continue to support filmmakers from the countries of the South and the East who are contributing to social change and dialogue between cultures. I am delighted to be able to count on a film festival as committed and professional as Visions du Réel for this endeavour. In saying this, I would especially like to highlight the ground work done by Visions du Réel – which begins well upstream of what we see on the screen – to offer the guest filmmakers the opportunity to learn, talk with their peers and audiences, and to find the resources they need for their next film. A big thank you to the whole Visions du Réel team!

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

LOTÉRIE ROMANDE

La Loterie Romande, par l'intermédiaire de ses Organes cantonaux de répartition, participe activement à la vie sociale et culturelle de la Suisse romande. Elle s'engage en faveur des institutions actives, entre autres, dans le domaine de la culture, notamment le cinéma.

Cette année encore, l'Organe de répartition du Canton de Vaud apporte son soutien à Visions du Réel, rendez-vous culturel emblématique du cinéma documentaire.

Je suis particulièrement heureuse et fière que la fondation contribue à l'organisation d'une manifestation aussi prestigieuse dont le rayonnement dépasse largement les frontières de la cité lémanique qui l'abrite.

Ainsi, l'espace de quelques jours, Nyon est la capitale éphémère d'un cinéma vivant, un espace filmique de grande qualité qui donne à voir le monde tel qu'il est. Et aussi un lieu de rencontres et de questionnement sur le monde qu'il soit d'ordre intime, politique, social ou philosophique.

Je souhaite plein succès à l'édition 2013 qui, avec un programme de près de deux cents films, s'annonce riche en émotions et découvertes.

Die Loterie Romande (gemeinnützige Lotterie der Westschweizer Kantone) spielt mit ihren kantonalen Verteilorganen eine aktive Rolle im gesellschaftlichen und kulturellen Leben der französischsprachigen Schweiz. Ihr Engagement gilt Institutionen, die sich unter anderem für die Kultur und insbesondere die Filmkunst einsetzen.

Auch in diesem Jahr, wird die Waadtländer Organisation Visions du Réel als symbolische Begegnungsstätte des Dokumentarfilms erneut unterstützen. Ich freue mich, dass die Stiftung ihren Teil zu dieser hochkarätigen Veranstaltung beiträgt, deren Einfluss weit über die Region hinausgeht.

Für einige Tage wird Nyon die Hauptstadt einer lebendigen Filmkunst und ein Schauplatz sein, an dem die Welt so gezeigt wird, wie sie ist, ebenso wie ein Ort der Begegnungen und der Reflexionen über intime, politische, soziale oder philosophische Fragen, die uns beschäftigen.

Ich wünsche der Ausgabe 2013, die mit fast 200 Filmen grosse Emotionen und Entdeckungen verheisst, viel Erfolg.

The Loterie Romande plays an active part in the social and cultural life of French-speaking Switzerland through its cantonal distribution agencies. It is committed to institutions working in the cultural arena, especially in cinema, among other fields.

Once again this year, the Canton of Vaud's distribution agency is lending its support to Visions du Réel, a cultural event that exemplifies documentary filmmaking.

We are proud and pleased that our foundation is able to contribute to organising such a prestigious event, the influence of which is felt far beyond the shores of Lake Geneva.

For a few days, Nyon becomes the ephemeral home of living cinema, filmmaking of the highest quality that takes an unvarnished look at the world we live in. And a place of encounters, of intimate political, social and philosophical musings on the world.

We extend our very best wishes to the 2013 edition, whose programme of almost two hundred films promises to be infused with emotion and exploration.

GEORGE FOUNDATION

Le film suisse qui a eu le plus de succès au cinéma l'an dernier était un film documentaire. Et l'on ne peut que s'en réjouir. Ces dernières années déjà, les films documentaires ont régulièrement été en tête des statistiques de fréquentation des salles de cinéma suisses. Personne n'aurait prévu cette évolution il y a cinquante ans. Les films documentaires n'étaient alors programmés en salles que le dimanche matin et on les qualifiait de films culturels. Malgré ce succès, peu de cinémas osent présenter davantage de films documentaires. Les chaînes de télévision sont, elles aussi, plutôt réticentes vis-à-vis des productions de films documentaires indépendantes. Et pourtant, ce sont justement les films documentaires qui ont besoin de publicité, car ils dénoncent ou mettent en lumière des situations que les journaux télévisés ne peuvent ou ne veulent pas présenter. Les films documentaires ne sont pas des émissions de divertissement, mais offrent, au contraire, des informations pertinentes pour comprendre la réalité. Comme partout, il y a ici aussi des réalisateurs sans scrupules qui privilégient la popularité au détriment du sérieux. Visions du Réel est une garantie qui permet ici de séparer le bon grain de l'ivraie. Voilà aussi pourquoi ce festival est si important.

PETER FREI
Président george foundation

Der erfolgreichste Schweizer Kinofilm im vergangenen Jahr war ein Dokumentarfilm. Das ist erfreulich. Bereits in den vergangenen Jahren konnten Dokumentarfilme immer wieder Spitzenplätze in der Besucherstatistik einheimischer Kinofilme belegen. Vor fünfzig Jahren hätte niemand diese Entwicklung vorausgesehen. Dokumentarfilme wurden im Kino nur am Sonntagmorgen gezeigt und man bezeichnete sie als Kulturfilme. Trotz dieses Erfolges wagen nur wenige Kinos, mehr Dokumentarfilme zu zeigen. Auch die Fernsehsender sind bei unabhängigen Dokumentarfilmproduktionen eher zurückhaltend. Dabei sind es gerade Dokumentarfilme, die Publizität brauchen, denn sie klagen an, zeigen auf oder erhellen Hintergründe, welche die TV-News nicht zeigen können oder wollen. Dokumentarfilme sind kein Unterhaltungsformat, sondern bieten relevante Informationen zum Verständnis der Wirklichkeit. Wie überall gibt es auch hier Trickser, welche für das Ziel einer publikumswirksamen Story die Seriosität vermissen lassen. Visions du Réel ist ein Garant, hier die Spreu vom Weizen zu trennen. Auch deshalb ist dieses Festival so wichtig.

PETER FREI
Präsident george foundation

The most successful Swiss film in the cinemas last year was a documentary movie. That is welcome news. In previous years too, the statistics showed that documentary films have repeatedly been top of the box-office for domestic films amongst cinema goers. Fifty years ago, nobody would have predicted this development. Documentaries were only screened in cinemas on Sunday mornings, and were then described as "educational films". Despite the recent success of this genre, only a few cinemas will still take the risk of screening more documentaries. TV broadcasters are also hesitant when it comes to independent film productions. However, it is exactly this genre that requires such publicity, because documentaries tend to denounce, expose or shed light on situations that TV news programmes cannot or do not want to cover. Documentary films should not be regarded as entertainment. Instead, they provide us with relevant information for understanding reality. As in any other field, you also find tricksters among documentary filmmakers who do not handle a story with the necessary seriousness because they are too interested in pursuing audience numbers. Visions du Réel guarantees that the wheat is separated from the chaff – another reason why this Festival is so important.

PETER FREI
President of the george foundation

L'HEBDO

Le cinéma du réel est bien plus qu'une fenêtre ouverte sur le monde, formule certes sympathique mais qui tient du cliché. Car derrière tout documentaire se cachent un regard et un dispositif cinématographique. Même dans ce sous-genre prônant l'objectivité qu'est le cinéma direct, la subjectivité du réalisateur ne peut être occultée. Du choix d'une focale à celui du positionnement de la caméra, sans parler du montage, rien n'est laissé au hasard. C'est pour cela que le documentaire de création, tel que Visions du Réel le défend avec passion, est aussi passionnant.

Directeur d'un Festival qui se veut découvreur et explorateur, Luciano Barisone souhaite favoriser la transmission entre les générations, entre les maîtres et les jeunes talents. Mais à Nyon, les vraies stars ce sont les idées, aime-t-il à dire. Un credo qui sied parfaitement à L'Hebdo, fidèle soutien d'une manifestation essentielle pour comprendre le monde et lancer de sains débats.

Der Dokumentarfilm ist weit mehr, als mit dem durchaus sympathischen Klischee des zur Welt geöffneten Fensters ausgedrückt werden könnte. Denn zu jedem Dokumentarfilm gehören auch ein cinematographischer Blick und eine Kamera. Selbst in der Objektivität beanspruchenden Untergattung Direct Cinema kann die Subjektivität des Regisseurs nicht vertuscht werden. Sei es die Kameraeinstellung, ihre Positionierung oder die Montage – nichts wird dem Zufall überlassen. Und aus eben diesem Grund ist der von Visions du Réel leidenschaftlich verteidigte Dokumentarfilm so fesselnd.

Luciano Barisone möchte als Direktor eines Festivals, das sich der Entdeckung und Erkundung verschrieben hat, die Weitergabe zwischen den Generationen, zwischen Meistern und jungen Talenten, fördern. Doch wie er selbst gerne sagt, sind in Nyon die eigentlichen Stars die Ideen. Ein Kredo, das auch auf L'Hebdo als getreuem Unterstützer einer Veranstaltung zutrifft, die für das Verständnis der Welt und das Anregen gesunder Debatten eine wichtige Rolle spielt.

Documentary filmmaking is so much more than just a window on the world, which is certainly a nice catchphrase, although something of a cliché. Within every documentary there is cinematic vision and device. Even in this subgenre that champions the objectivity of direct cinema, the director's subjectivity cannot be disguised. Nothing – from the choice of focal distance to the camera position, not to mention editing – is left to chance. This is why creative documentary filmmaking, which Visions du Réel supports so passionately, is so enthralling.

As the Director of a Festival that sets out to discover and explore, Luciano Barisone wishes to encourage the exchange of ideas between the generations, from established masters to young talent. In Nyon, however, it is ideas that are the real stars, as he is fond of saying. This principle suits L'Hebdo perfectly, as a loyal supporter of an event so vital to our understanding of the world and a launchpad for healthy debate.

REMERCIEMENTS AUX PARTENAIRES

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

SPONSORS PRINCIPAUX

La Poste Suisse
La Mobilière

PARTENAIRE MÉDIA PRINCIPAL

SRG SSR

POUVOIRS PUBLICS ET INSTITUTIONNELS

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

PARTENAIRES MÉDIAS

RTS Un et Deux
Espace 2
L'Hebdo
La Côte
TV5Monde
ARTE
Publicitas Cinecom

SPONSORS TECHNIQUES

Lumens 8
ID Néon

FONDATIONS

Ernst Göhner Stiftung
George Foundation
Pour-cent culturel Migros
Landis & Gyr Stiftung

PARTENAIRE ASSOCIÉ

Shire

PARTENAIRES

C-Side Productions
Nyon Région Tourisme
art-tv.ch
Festival Scope
film-documentaire.fr
leKino.ch
L'Elastique Citrique
Cinémathèque suisse
Les Cinémas du Grütli
Les Cinémas Capitole Nyon
HEAD Haute école d'art et
de design Genève
ECAL Ecole cantonale
d'art de Lausanne
FOCAL
PubliBike
Chevalley Garage de Nyon – Volvo
TRN Télé réseau de la Région
Nyonnaise
Securitas
Suissimage

Société Suisse des Auteurs (SSA)
SWISS FILMS
Lydia Chagoll
Conférence des Eglises protestantes
Romandes (CER)
Eglise catholique suisse
Reformierte Medien Zürich
Provinyon
heidi.com
Payot Libraire
Denogent SA
Société des Hôteliers de La Côte
(SHLC)

Visions du Réel est membre de
Doc Alliance, de la Conférence des
festivals, de visions sud est et de
Cinélibre.

GRAPHISME

Bontron&Co

PARTENAIRE IMPRESSION

SRO-Kundig

CERCLE DES AMIS

UN CLUB EXCLUSIF AU SERVICE DU CINÉMA

Le Cercle des amis réunit les personnes privées et les entreprises soucieuses de soutenir le Festival et de renforcer son rayonnement:

**CERCLE D'OR DES AMIS
DU FESTIVAL**
(dès CHF 5000)

**CERCLE D'ARGENT DES AMIS
DU FESTIVAL**
(dès CHF 2500)

**CERCLE DE BRONZE DES AMIS
DU FESTIVAL**
(dès CHF 1000)

Les membres du Cercle des amis bénéficient d'un certain nombre d'avantages pendant le Festival et tout au long de l'année.

MERCI À

Angelo Boscardin, Cortera SA, Nyon
Jacques Boubal, CHA Technologies, Nyon
Angelika Chollet, Nyon
Nicolas Delachaux, Nyon
Georges-A. Glauser, Nyon
Jacques Hanhart, Nyon
Daniel Loup, Prilly
Rémy Noël, Nyon
Thierry Perrin, Nyon
Yvan Quartenoud, Prilly
Claude Ruey, Nyon
Edouard Stöckli, Eysins
Olivier Thomas, Nyon
Christian Viros, Genève

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



**JURY COMPÉTITION INTERNATIONALE
LONGS MÉTRAGES**

**JURY COMPÉTITION INTERNATIONALE
MOYENS ET COURTS MÉTRAGES**

JURY REGARD NEUF

JURY CINÉMA SUISSE

AUTRES JURYS



JURYS



JURY COMPÉTITION INTERNATIONALE LONGS MÉTRAGES

CHRISTIAN JUNGEN

Né en 1973 à Winterthur, Christian Jungen est critique de cinéma pour le «NZZ am Sonntag» et président de l'Association suisse des journalistes cinématographiques (ASJC). Il a étudié l'italien, l'histoire et le cinéma à l'Université de Zurich. Il est l'auteur du livre «Hollywood in Cannes: die Geschichte einer Hassliebe» (paru chez Schüren), ainsi que de nombreuses publications sur le thème de la marchandisation des films. Il a commencé à s'intéresser au 7^e art au lycée, lorsqu'il travaillait en tant que caissier et opérateur au sein d'un cinéma d'arts et d'essais à Winterthur. Par la suite, il a fondé un ciné-club et est devenu critique. En 2011, il a remporté le Prix Pathé de la critique de cinéma, et compte parmi les membres de la Commission du film du Canton de Zurich. Actuellement, il écrit la biographie de Moritz de Hadeln, qui a fondé en 1969 le Festival du cinéma documentaire de Nyon.

Geboren 1973 in Winterthur, Christian Jungen ist Filmkritiker der «NZZ am Sonntag» und Präsident des Schweizerischen Verbandes der Filmjournalisten (SVFJ). Er studierte Italienische Sprachwissenschaften, Geschichte und Filmwissenschaft an der Universität Zürich. Er ist Autor des Buches «Hollywood in Cannes: die Geschichte einer Hassliebe» (bei Schüren erschienen) sowie mehrerer Aufsätze zum Thema Filmvermarktung. Zum Film kam er, als er während des Gymnasiums als Kassier und Operateur in einem Arthousekino in Winterthur arbeitete. In der Folge gründete er einen Filmclub und wurde Filmkritiker. Er ist Träger des Prix Pathé für Filmpublizistik 2011 und Mitglied der Zürcher Filmkommission. Zurzeit schreibt er die Biografie von Moritz de Hadeln, der 1969 das Dokumentarfilmfestival Nyon gründete.

Born in 1973 in Winterthur, Christian Jungen is film critic for the newspaper «NZZ am Sonntag» and president of the Swiss Association of Film Journalists. He studied Italian language, History and Film Studies at the University of Zurich. He is the author of the book «Hollywood in Cannes: die Geschichte einer Hassliebe» (published by Schüren) as well as several essays on the subject of film marketing. He came to be interested in film after working as a cashier and as a projectionist at an arthouse cinema in Winterthur while still at high school. He subsequently went on to found a film club and became a film critic. He was awarded the Prix Pathé for film journalism in 2011 and is a member of the Zurich Film Commission. He is currently writing a biography of Moritz de Hadeln who founded the Documentary Film Festival in Nyon in 1969.



JÉRÔME LE MAIRE

Belge, né en 1969, Jérôme le Maire est à la fois réalisateur, scénariste et cameraman. Après quelques courts métrages de fiction, il réalise différents documentaires: *Le Belge Eté* (2001), *Volter ne m'intéresse pas* (2003), *Un Jour, une Vie* (2004), etc. Son film: *Où est l'amour dans la palmeraie?* (2007) a entre autres été sélectionné à Visions du Réel et aux Rencontres Internationales du Documentaire de Montréal. En 2011, il réalise *Le Grand'Tour* – long métrage de fiction présenté notamment au Festival international de Rotterdam et à Cannes (ACID) –, puis l'année suivante, *Le Thé ou l'Electricité*, sélectionné dans une cinquantaine de festivals internationaux dont Visions du Réel, Silverdocs, Taiwan International Documentary Festival, DOK Leipzig. Ce documentaire a reçu une dizaine de prix: Grand Prix et Prix du Jury au FIDADOC (Maroc), Grand Prix à Dokufest (Kosovo), Best Film au Pärnu Film Festival (Estonie), etc. Il a aussi été nommé aux European Film Awards 2012.

Der 1969 in Belgien geborene Jérôme le Maire ist zugleich Regisseur, Szenarist und Kameramann. Nach einigen Kurzfilmen drehte er mehrere Dokumentarfilme: *Le Belge Eté* (2001), *Volter ne m'intéresse pas* (2003), *Un Jour, une Vie* (2004), u.v.m. Sein Film: *Où est l'amour dans la palmeraie?* (2007) wurde unter anderem bei Visions du Réel und bei den Rencontres Internationales du Documentaire in Montreal ausgewählt. 2011 drehte er den Spielfilm *Le Grand'Tour*, der insbesondere beim International Film Festival Rotterdam und in Cannes (ACID) ausgestrahlt wurde. Im Jahr darauf folgte der Film *Le Thé ou l'Electricité*, der in die Auswahl von ungefähr fünfzig internationalen Festivals aufgenommen wurde, darunter Visions du Réel, Silverdocs, Taiwan International Documentary Festival und DOK Leipzig. Darüber hinaus wurde dieser Dokumentarfilm mit rund zehn Preisen ausgezeichnet: Grand Prix und Prix du Jury beim FIDADOC (Marokko), Best International Dox Feature Film Award beim Dokufest (Kosovo), sowie Best Film beim Pärnu Film Festival (Estland), etc. Er war ebenfalls für die European Film Awards 2012 nominiert.

Born in Belgium in 1969, Jérôme le Maire is a director, screenwriter and cameraman. After directing a few short fiction films, he moved on to various documentaries: *Le Belge Eté* (2001), *Volter ne m'intéresse pas* (2003), *Un Jour, une Vie* (2004), etc. His film *Où est l'amour dans la palmeraie?* (2007) was selected for Visions du Réel and the Montreal International Documentary Festival, among others. In 2011, he directed *Le Grand'Tour* – a feature film shown notably at the Rotterdam International Festival and at Cannes (ACID) –, and then, the following year, *Le Thé ou l'Electricité* was selected at around fifty international festivals, including Visions du Réel, Silverdocs, the Taiwan International Documentary Festival and DOK Leipzig. This documentary won around 10 awards: Grand Prix and Prix du Jury at FIDADOC (Morocco), Best International Dox Feature Film Award at Dokufest (Kosovo), Best Film at Pärnu Film Festival (Estonia), etc. It was also nominated at the European Film Awards in 2012.

**MARC SCHMIDT**

Né en 1970, Marc Schmidt travaille comme réalisateur indépendant de films documentaires. Après des études en théorie du cinéma à l'Université d'Utrecht et d'arts médiatiques à l'École d'arts visuels de Tilburg, il travaille d'abord comme ingénieur du son et monteur vidéo sur divers projets de films. Il réalise également quelques courts métrages de fiction, avant de se tourner vers le documentaire. La plupart de ses films abordent les questions de l'emprisonnement et des besoins sociaux. Parmi ses films figurent *Schoolplein* (2005), un documentaire conceptuel sur une cour d'école, entièrement filmé depuis son balcon, et *Bicatcher* (2007), une empreinte visuelle des rituels d'une vente aux enchères, qui a remporté le Prix du meilleur documentaire au Festival du film de Tampere. Également, *De regels van Matthijs*, un portrait de Matthew, un ancien camarade de classe de Marc Schmidt atteint d'autisme, qui a gagné – entre autres – le Grand Prix La Poste Suisse du meilleur long métrage à Visions du Réel en 2012.

Marc Schmidt, Jahrgang 1970, arbeitet als unabhängiger Dokumentarfilm-Regisseur. Nach seinem Studium der Filmtheorie an der Universität Utrecht sowie der Medienkunst an der Akademie für visuelle Künste in Tilburg war er anfänglich als Toningenieur und Videoeditor in zahlreichen Filmprojekten tätig. Bevor er sich dem Dokumentarfilm zuwendete, führte er Regie in einigen kurzen Spielfilmen. Die meisten seiner Filme befassen sich mit der Thematik der Einschränkung und der sozialen Bedürfnisse. Zu seinen Filmen zählen *Schoolplein* (2005), ein konzeptueller, vollständig von seinem Balkon aus gefilmter Dokumentarfilm über einen Schulhof, und *Bicatcher* (2007), ein visueller Eindruck der Rituale bei einer Auktion, der auf dem Filmfestival von Tampere den Preis für den besten Dokumentarfilm gewonnen hat. *De regels van Matthijs*, ein Porträt von Marc Schmidts an Autismus leidendem Schulfreund Matthias, hat 2012 neben vielen weiteren Preisen den Grossen Preis der Schweizerischen Post für den besten Langfilm bei Visions du Réel gewonnen.

Born in 1970, Marc Schmidt works as an independent director of documentary films. After studies in film theory at the University of Utrecht and media arts at the Visual Arts Academy in Tilburg, he initially worked as a sound engineer and video editor on a variety of film projects. He also directed a few short fiction films, before turning to documentaries. Most of his films deal with issues of confinement and social needs. Among his films are *Schoolplein* (2005), a conceptual documentary about a schoolyard, entirely filmed from his balcony, and *Bicatcher* (2007), a visual impression of the rituals at an auction, which won the Prize for Best Documentary at the Tampere Film Festival. *De regels van Matthijs*, a portrait of Marc Schmidt's schoolfriend Matthew, who suffers from autism, which won – among other prizes – the Grand Prix la Poste Suisse for best feature at Visions du Réel in 2012.

**GEORGES BOLLON**

JURY COMPÉTITION INTERNATIONALE MOYENS ET COURTS MÉTRAGES

Né en 1952 à Château-Chinon (Nièvre), Georges Bollon est le co-fondateur et co-organisateur du Festival international du court métrage de Clermont-Ferrand (France), la plus grande manifestation mondiale consacrée aux films courts (150 000 spectateurs et plus de 3000 professionnels du monde entier). Il est l'un des membres de l'association «Sauve qui peut le court métrage», un collectif qui organise en plus du festival et du marché du film court de Clermont-Ferrand, la Commission du Film Auvergne et le Pôle Régional d'éducation à l'image. Comme la plupart des membres du collectif, il assume différentes tâches aussi bien artistiques qu'administratives. Il a également été scénariste ou assistant sur différents courts métrages en Région Auvergne et a réalisé le court métrage documentaire *Lointain* (1985).

Der 1952 in Château-Chinon (frz. Dept. Nièvre) geborene Georges Bollon ist der Mitbegründer des International Short Film Festival von Clermont-Ferrand (Frankreich), der weltweit grössten Veranstaltung für Kurzfilme (150000 Besucher und mehr als 3000 Filmschaffende aus der ganzen Welt). Er ist Mitglied des Kollektivs «Sauve qui peut le court métrage» (z. dt. Rette den Kurzfilm wer kann), das neben dem Kurzfilm-Festival und -Markt von Clermont-Ferrand ebenfalls den Filmausschuss Auvergne und das regionale Zentrum für Bildpädagogik organisiert. Wie die meisten Mitglieder des Kollektivs ist er für unterschiedliche, sowohl künstlerische als auch administrative Bereiche verantwortlich. Darüber hinaus war er für mehrere, in der Region Auvergne gedrehten Dokumentarfilme als Szenarist oder Assistent tätig und führte Regie für den Dokumentarkurzfilm *Lointain* (1985).

Born in 1952 in Château-Chinon (Nièvre), George Bollon is the co-founder and co-organiser of the International Short Film Festival in Clermont-Ferrand (France). As the world's largest event dedicated to short films, it welcomes 150,000 visitors, including over 3,000 filmmaking professionals from all over the world. He is a member of the association "Sauve qui peut le court métrage" (Save Short Films), a group that, in addition to the Short Film Festival and marketplace in Clermont-Ferrand, also organises the Auvergne Film Commission and the Pôle Régional d'éducation à l'image (Regional Centre for Cinema Arts Education). Like most members of the group, he has performed various artistic and administrative roles. He was also screenwriter or assistant on various short films in the Auvergne region and was the director of the short documentary film *Lointain* (1985).



DIETER FAHRER

Né en 1958 à Berne, Dieter Fahrler a étudié au sein de la Bayerischen Staatslehranstalt für Photographie à Munich. À partir de 1983, il travaille en tant que régisseur et directeur de la production, assistant caméra et chef opérateur sur des films et des documentaires réalisés notamment par Clemens Klopfenstein, Felix Tissi, Daniel Schmid, Nicolas Humbert et Werner Penzel. Depuis 1997, il dirige la société de production Balzli & Fahrler Filmproduktion, à Berne. En tant que réalisateur, son œuvre comprend entre autres les documentaires *Jour de nuit* (co-réalisation avec Bernhard Nick, 2000), *Que sera?* (2004) – notamment récompensé par le Prix Suissimage/SSA lors du Festival Visions du Réel, le Prix du public aux Rencontres internationales du documentaire de Montréal et le Prix du Meilleur Documentaire au Kiev Contact International Documentary Film Festival –, ou encore *Thorberg* (2012), qui a remporté le Prix 3sat dans la catégorie Meilleur documentaire de langue allemande.

Geboren 1958 in Bern. Ausbildung an der Bayerischen Staatslehranstalt für Photographie, München. Ab 1983 arbeitete Dieter Fahrler als Aufnahme- und Produktionsleiter, Kameraassistent und Kameramann für Spiel- und Dokumentarfilme von Clemens Klopfenstein, Felix Tissi, Daniel Schmid, Nicolas Humbert, Werner Penzel u.a. Seit 1997 ist er Geschäftsführer der Balzli & Fahrler Filmproduktion in Bern. Als Regisseur, umfasst sein Werk Dokumentarfilme wie *Jour de nuit* (Ko-Regie mit Bernhard Nick, 2000), den vielfach preisgekrönten *Que sera?* (2004) – u. a. Preis Suissimage/SSA, Visions du Réel; Publikums Preis, Rencontres internationales du documentaire de Montréal und Bester Dokumentarfilm, Kiev Contact International Documentary Film Festival – oder *Thorberg* (2012), der den 3sat-Dokumentarfilmpreis für den besten deutschsprachigen Dokumentarfilm gewonnen hat.

Born in 1958 in Bern. Educated at the Bavarian State School of Photography, Munich. In 1983, Dieter Fahrler began working as a unit manager and production manager, camera assistant and director of photography for feature films and documentaries directed by Clemens Klopfenstein, Felix Tissi, Daniel Schmid, Nicolas Humbert, Werner Penzel and others. Since 1997, he has been the managing director of the Balzli & Fahrler film production company in Bern. As a director, his work includes documentaries such as *Jour de nuit* (co-directed with Bernhard Nick, 2000), the multi-award-winning *Que sera?* (2004) – including the Suissimage/SSA Award at Visions du Réel; the Audience Award at Rencontres internationales du documentaire de Montréal; and Best Documentary film at the Kiev Contact International Documentary Film Festival – or *Thorberg* (2012), which won the 3sat Documentary Prize for the best German-language documentary film.



LAILA PAKALNINA

Laila Pakalnina, née en 1962 à Liepaja (Lituanie), est la réalisatrice et scénariste de 21 documentaires, 5 courts métrages et 4 longs métrages de fiction. Diplômée en journalisme télévisuel de l'Université de Moscou en 1986, elle obtient en 1991 son diplôme de réalisation à l'Institut national de la cinématographie de Moscou (VGIK). Ses documentaires et ses films de fiction ont été sélectionnés en compétition à Cannes, Berlin, Venise et dans d'autres grands festivals de cinéma. Plusieurs fois récompensée pour son travail, elle a notamment reçu le prix FIPRESCI du Festival de Cannes en 1996 pour les documentaires *Pramis* et *Pasts*. En compétition l'année dernière avec *Sniegs*, elle est de retour à l'affiche de l'édition 2013 du Festival, dont elle est l'invitée d'honneur en compagnie du cinéaste israélien Eyal Sivan (voir la section «Ateliers»).

Die 1962 im lettischen Liepaja geborene Laila Pakalnina ist die Regisseurin und Drehbuchautorin von 21 Dokumentarfilmen, 5 Kurzfilmen und 4 Spielfilmen. Nach ihrem Abschluss in Fernsehjournalismus an der Universität Moskau im Jahr 1986 studierte sie am Moskauer Filminstitut (VGIK) und machte 1991 ihren Abschluss in Regie. Ihre Dokumentarfilme und ihre Spielfilme wurden in die Auswahl von Cannes, Berlin, Venedig und anderer internationaler Filmfestivals aufgenommen. Zu ihren vielen Preisen zählt auch der FIPRESCI-Preis, der ihr 1996 auf den Filmfestspielen in Cannes für die Dokumentarfilme *Pramis* und *Pasts* verliehen wurde. Nachdem Sie letztes Jahr bei Visions du Réel mit *Sniegs* im internationalen Wettbewerb vertreten war, nimmt sie heuer zusammen mit dem israelischen Filmemacher Eyal Sivan als Ehrengast teil (mehr darüber im Abschnitt «Ateliers»).

Laila Pakalnina, born in 1962 in Liepaja, Latvia, is the director and scriptwriter of 21 documentaries, 5 shorts and 4 fiction features. After graduating from the Moscow University, Department of TV Journalism, in 1986, she enrolled at the Moscow Film Institute (VGIK), and received her degree in directing in 1991. Her documentaries as well as her fiction films have been included in the selection programs of Cannes, Berlin, Venice and other major international film festivals. She has won numerous awards, including in 1996 the FIPRESCI prize at the Festival de Cannes with the documentaries *Pramis* and *Pasts*. In competition last year with *Sniegs*, she is back to the Festival as a special guest of the 2013 edition, along with Israeli filmmaker Eyal Sivan (see "Ateliers" section).



THOMAS HEISE

Thomas Heise est né en 1955 à Berlin-Est. Après une formation d'imprimeur, il travaille comme assistant-réalisateur au DEFA – le studio cinématographique d'Etat de la RDA. En 1978, il commence des études à l'Ecole de cinéma et de télévision de Potsdam-Babelsberg. Après son premier documentaire, *Wozu denn über diese Leute einen Film* (1980), dont la diffusion publique est interdite, Heise abandonne ses études. Depuis lors, il travaille comme écrivain indépendant, réalisateur et metteur en scène pour des documentaires, des pièces radiophoniques et le théâtre. Tous ses premiers films ont été interdits de diffusion ou détruits par le gouvernement est-allemand. Depuis le début des années 1990, ses documentaires ont cependant été remarqués au niveau national et international et ont remporté de nombreux prix. *Eisenzeit* (1991), *Neustadt* (2000), *Mein Bruder* (2005), *Material* (2009) et *Die Lage* (2012) ont été présentés en première mondiale à la Berlinale. *Vaterland* (2002) a remporté le Prix SRG SSR idée suisse à Visions du Réel et *Material* (2009) le Grand Prix du FID Marseille. Depuis 2007, il est également professeur de cinéma et d'arts médiatiques à la Hochschule für Gestaltung Karlsruhe.

Thomas Heise wurde 1955 in Ostberlin geboren. Vor seiner Tätigkeit als Regieassistent im volkseigenen DEFA-Studio für Spielfilme, absolvierte er eine Druckerlehre. 1978 begann er ein Studium an der Hochschule für Film und Fernsehen in Potsdam-Babelsberg. Im Anschluss an seinen ersten Dokumentarfilm *Wozu denn über diese Leute einen Film* (1980), der nicht zur Ausführung gelangte, brach er sein Studium ab. Ab dieser Zeit arbeitete er als freischaffender Schriftsteller und Regisseur für den Dokumentarfilm, den Rundfunk und das Theater. Sämtliche seiner frühen Filme waren von der Regierung der DDR verboten oder vernichtet worden. Ab Anfang der 1990er-Jahre wurden seine Dokumentarfilme auch auf nationaler und internationaler Ebene bekannt und gewannen zahlreiche Preise. *Eisenzeit* (1991), *Neustadt* (2000), *Mein Bruder* (2005), *Material* (2009) und *Die Lage* (2012) wurden auf der Berlinale ausgezeichnet. *Vaterland* (2002) gewann bei Visions du Réel den Preis SRG SSR idée suisse und *Material* (2009) den Grand Prix FID Marseille. Seit 2007 ist er ebenfalls Professor für Film- und Medienkunst an der Hochschule für Gestaltung Karlsruhe.

JURY REGARD NEUF

Thomas Heise was born 1955 in East Berlin. He trained as a printer before working as an assistant director at the state-owned DEFA – Studio for Feature Films. In 1978 he started to study at the Academy of Film & Television in Potsdam-Babelsberg. Following his first documentary *Wozu denn über diese Leute einen Film* (1980), which was banned from public screening, Heise broke off his studies. Since then, he has worked as a free-lance writer and director in the areas of documentary, audio drama and theatre. All of his early films were prohibited from screening or destroyed by the East German government. Since the beginning of the 1990s, his documentaries have, however, attracted national and international attention and won many prizes. *Eisenzeit* (1991), *Neustadt* (2000), *Mein Bruder* (2005), *Material* (2009) and *Die Lage* (2012) premiered at the Berlin International Film Festival. *Vaterland* (2002) won the Prix SRG SSR idée suisse in Visions du Réel and *Material* (2009) was awarded Grand Prix FID Marseille. Since 2007 he is also a Professor for Film and Media Art at Hochschule für Gestaltung Karlsruhe.

**EVA SANGIORGI**

Née en Italie en 1978, Eva Sangiorgi a étudié les sciences de la communication à l'Université de Bologne. Elle vit à Mexico depuis 2003, où elle réalise des projets avec des artistes contemporains. Sa dernière collaboration, *Lung Neaw*, premier film de l'artiste contemporain Rirkrit Tiravanija, a été présentée à la section Orizzonti de la Mostra du cinéma de Venise en 2011. Elle a travaillé comme programmatrice pour divers festivals, comme par exemple le Festival du film ibéro-américain à Bologne, en Italie; le Festival international du film contemporain de Mexico (dont elle est également l'un des membres fondateurs); le Festival de Mexico, Cine Planeta à Cuernavaca, au Mexique, ainsi que le Festival du film international de Baja, pour lequel elle est responsable du programme de la section mexicaine. Elle a également collaboré en tant que programmatrice et correspondante invitée à des événements tels que le Festival Werkleiz du Centre for Media Art à Halle, en Allemagne. Elle est actuellement la directrice du Festival international de films de l'UNAM (Mexique), qui se prépare pour sa troisième édition.

Die 1978 in Italien geborene Eva Sangiorgi hat Kommunikationswissenschaften an der Universität Bologna studiert und lebt seit 2003 in Mexiko-Stadt, wo sie Projekte mit zeitgenössischen Künstlern produziert. Ihre letzte Gemeinschaftsarbeit *Lung Neaw* – der erste Film des Aktions- und Performancekünstlers Rirkrit Tiravanija – wurde auf der Mostra del Cinema di Venezia 2011 in der Kategorie Orizzonti ausgestrahlt. Sie war auf mehreren Festivals für die Programmgestaltung verantwortlich, darunter das Iberian-American Film Festival im italienischen Bologna; das Mexico City International Contemporary Film Festival, dessen Mitbegründerin sie ist; das Festival de México; Cine Planeta, in Cuernavaca, Mexiko, sowie das Baja International Film Festival, für das sie die mexikanischen Beiträge zusammenstellt. Ausserdem war sie als Gast-Programmgestalterin und Korrespondentin für mehrere Veranstaltungen tätig, wie etwa das Werkleiz Festival im Zentrum für Medienkunst in Halle, Deutschland. Gegenwärtig ist sie Direktorin des UNAM International Film Festivals (Mexiko), dessen dritte Ausgabe in Vorbereitung ist.

Born in Italy, in 1978, Eva Sangiorgi studied Communication Science at the University of Bologna and has lived in Mexico City since 2003 where she produces projects with contemporary artists. Her last collaboration, *Lung Neaw* – first film by contemporary artist Rirkrit Tiravanija – was featured at the Orizzonti section of the Mostra del Cinema di Venezia 2011. She has worked as a programmer for various festivals, such as the Iberian-American Film Festival, in Bologna, Italy; Mexico City International Contemporary Film Festival, where she was also a founding member; Festival de México; Cine Planeta, in Cuernavaca, Mexico; as well as the Baja International Film Festival, where she is in charge of the program of the Mexican section. She has also collaborated as guest programmer and correspondent at events such as the Werkleiz Festival of the Centre for Media Art in Halle, Germany. Currently, she is the director of the UNAM International Film Festival (Mexico), which is preparing for its third edition.

**JEFF SILVA**

Jeff Silva est un artiste, un enseignant et un commissaire d'exposition basé à Boston. Il a étudié le cinéma et la photographie à l'Ithaca College de New York et a obtenu un master en arts visuels du Vermont College of Fine Arts, à Montpelier. Ses films et ses installations ont été exposés internationalement lors de festivals, ainsi que dans des galeries et des musées, y compris à la Quinzaine du documentaire du MoMA, la Viennale, Visions du Réel, Valdivia International Film Festival, Flahertiana et DocAviv. Il a travaillé comme assistant à l'Université de Harvard de 2006 à 2009. Il y a enseigné et a contribué à élaborer le programme pour le Sensory Ethnography Lab (laboratoire d'ethnographie sensorielle) avec Lucien Taylor; un programme d'anthropologie visuelle basé sur la pratique, qui explore les interstices entre l'art, l'anthropologie et le cinéma documentaire. Il est actuellement professeur de cinéma à la School of the Museum of Fine Arts (SMFA) à Boston, et travaille sur trois nouvelles productions de longs métrages qui explorent le seuil entre le documentaire, l'art contemporain et la fiction.

Jeff Silva ist ein in Boston lebender Künstler, Lehrer und Kurator. Er studierte Film und Fotografie am Ithaca College und hat einen Master in bildender Kunst vom Vermont College of Fine Arts in Montpelier. Seine Filme und Installationen wurden weltweit auf Festivals, in Galerien und in Museen gezeigt, darunter: MoMA's Documentary Fortnight, The Viennale, Visions du Réel, Valdivia International Film Festival, Flahertiana und DocAviv. Er war von 2006 bis 2009 als Lehrbeauftragter an der Harvard University tätig, wo er unterrichtete und gemeinsam mit Lucien Taylor den Lehrplan für The Sensory Ethnography Lab entwickelte, das als praxisorientiertes Programm der visuellen Anthropologie die Räume zwischen Kunst, Anthropologie und Dokumentarfilm auslotet. Silva ist gegenwärtig Professor für Filmkunst an der School of the Museum of Fine Arts (SMFA) und produziert zurzeit drei neue Kinofilmprojekte mit Schwerpunkt auf dem Schwellenbereich zwischen Dokumentarfilm, zeitgenössischer Kunst und Spielfilm.

Jeff Silva is an artist, teacher, and curator based in Boston. He studied Cinema and Photography at Ithaca College and received a Master in Visual Arts from Vermont College of Fine Arts in Montpelier. His films and installations have been exhibited at festivals, galleries and in museums internationally, including: MoMA's Documentary Fortnight, the Viennale, Visions du Réel, Valdivia International Film Festival, Flahertiana, and DocAviv. He was a teaching fellow at Harvard University from 2006–2009, where he taught and helped develop the curriculum, along with Lucien Taylor, for The Sensory Ethnography Lab, a practice-based program of visual anthropology exploring the interstices of art, anthropology and documentary film. Currently, Silva is a professor of film at the School of the Museum of Fine Arts (SMFA) and is in production on three new feature projects that explore the threshold between documentary, contemporary art and fiction film.



EILEEN HOFER

JURY CINÉMA SUISSE

Eileen Hofer est née en 1976 à Zurich. Elle a travaillé comme attachée de presse pour différents festivals de film ainsi que pour le département fiction de la Télévision Suisse Romande. Journaliste freelance depuis 2005, elle a notamment tenu durant deux ans le poste de rédactrice en cheffe du magazine suisse Ego avant de se lancer dans la réalisation et la production comme autodidacte. Son premier court métrage *Racines* (2008) a été présenté dans 70 festivals (Locarno, Clermont-Ferrand, Palm Springs) et a remporté une dizaine de prix. *Le deuil de la cigogne joyeuse* (2009) – présenté entre autres à Rotterdam et Angers – a remporté le Prix du meilleur court métrage suisse de la relève 2010. *Soap Opera in Wonderland* (2010) a reçu la Mention spéciale du jury au Festival international du film d'Amiens. Le documentaire *C'était un géant aux yeux bruns*, tourné en Azerbaïdjan a fait sa première mondiale au Festival International du Film de Rotterdam en janvier 2012. Il était présenté à Visions du Réel la même année.

Eileen Hofer wurde 1976 in Zürich geboren. Sie war als Pressesprecherin für verschiedene Filmfestivals sowie die Abteilung Fiktion der Télévision Suisse Romande tätig. Vor ihren ersten Schritten als autodidaktische Regisseurin und Produzentin war die seit 2005 freischaffende Journalistin zwei Jahre lang Chefredakteurin der Schweizer Zeitschrift Ego. Ihr erster Kurzfilm *Racines* (2008) wurde auf 70 Festivals gezeigt (Locarno, Clermont-Ferrand, Palm Springs) und mit rund zehn Preisen ausgezeichnet. *Le deuil de la cigogne joyeuse* (2009) wurde unter anderem in Rotterdam und Angers vorgestellt und erhielt den Nachwuchspreis für den besten Schweizer Kurzfilm 2010. *Soap opera in wonderland* (2010) hat auf dem Internationalen Filmfestival von Amiens die besondere Erwähnung der Jury erhalten. Der in Aserbaidshan gedrehte Dokumentarfilm *C'était un géant aux yeux bruns* hatte auf dem Internationalen Filmfestival von Rotterdam im Januar 2012 Weltpremiere. Im gleichen Jahr wurde er ebenfalls bei Visions du Réel vorgestellt.

Eileen Hofer was born in Zurich in 1976. She worked as press secretary for various film festivals as well as in Télévision Suisse Romande's drama department. A freelance journalist since 2005, she was the editor-in-chief of the Swiss magazine Ego for two years before becoming a self-taught director and producer. Her first short film, *Racines* (2008), was shown at 70 festivals (Locarno, Clermont-Ferrand, Palm Springs) and won a dozen prizes. *Le deuil de la cigogne joyeuse* (2009) – screened in Rotterdam and Angers among others – took the prize for Best Swiss Short Film in 2010. *Soap Opera in Wonderland* (2010) won the Special Jury Prize at the Amiens International Film Festival. The documentary *C'était un géant aux yeux bruns*, filmed in Azerbaijan, had its world premiere at the Rotterdam International Film Festival in January 2012 and was screened at Visions du Réel in the same year.



KRZYSZTOF GIERAT

Né en 1955, Krzysztof Gierat est un spécialiste du cinéma polonais. Diplômé de l'Université Jagellonne de Cracovie, il a étudié à l'Institut des arts de l'Académie polonaise des sciences à Varsovie. Il est cofondateur et directeur de «Mikro» Film Art Club, du Festival de culture juive, de la société Graffiti Ltd., de la Fondation du film de Cracovie et de la fondation «Film Polski». Il est également ancien maire-adjoint de la ville de Cracovie, président de Apollo Film Ltd., directeur de l'Agence polonaise pour le cinéma et la télévision d'Etat, secrétaire général de l'association des cinéastes polonais et membre des Académies polonaise et européenne du cinéma. Depuis 2000, Krzysztof Gierat est le directeur du Festival du film de Cracovie.

Krzysztof Gierat, Jahrgang 1955, ist ein polnischer Filmexperte. Der Abgänger der Jagiellonen-Universität (Krakau) studierte am Kunstinstitut der Polnischen Wissenschaftsakademie in Warschau. Er ist Mitbegründer und Leiter des «Mikro» Film Art Club, des Festivals der jüdischen Kultur, Graffiti Ltd., der Krakauer Filmstiftung und der Stiftung «Film Polski». Er ist ebenfalls ehemaliger stellvertretender Bürgermeister der Stadt Krakau, Präsident der Apollo Film Ltd., Direktor der Staatlichen Polnischen Film- und Fernsehagentur, Generalsekretär des Polnischen Filmemacherverbands sowie Mitglied der polnischen und europäischen Filmakademien. Seit 2000 ist Krzysztof Gierat Direktor des Krakauer Filmfestivals.

Born in 1955, Krzysztof Gierat is a Polish film expert. A graduate of Jagiellonian University (Krakow), he studied at the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences in Warsaw. He is the joint instigator and head of the «Mikro» Film Art Club, the Jewish Culture Festival, Graffiti Ltd., the Krakow Film Foundation and the «Film Polski» Foundation. He is also a Former Deputy Mayor of the City of Krakow, the President of Apollo Film Ltd., the Director of the Polish State Television Film Agency, the General Secretary of the Polish Filmmakers Association and a member of the Polish and European Film Academies. Since 2000, Krzysztof Gierat has been the Director of the Krakow Film Festival.



IRENA TASKOVSKI

Originnaire de Bosnie, Irena Taskovski a étudié à Prague, Jérusalem et en Angleterre, où elle a obtenu un master de la National Film and Television School. Fondatrice et CEO de Taskovski Films Ltd (www.taskovskifilms.com), cette société internationale de vente et de production de films documentaires et de fiction indépendants, basée à Londres, s'occupe de films tel que *People I could have been and maybe I am* (meilleur moyen métrage à Visions du Réel en 2011) de Boris Gerrets, ou de ceux de réalisateurs tels que Audrius Stonys et Helena Trestikova, tous deux lauréats de l'European Academy Award. Elle s'est chargée de l'organisation et de la programmation de plusieurs festivals de cinéma, dont le Festival du film de Sarajevo, et a travaillé comme consultante pour les films d'Europe de l'Est à la Mostra de Venise. En 2007, elle a fondé l'Institut du film de Banja Luka et a lancé le Festival international du film de Banja Luka, en tant que directrice artistique de l'évènement. En sa qualité d'experte de la vente, distribution et production de films internationaux, Irena Taskovski enseigne également dans plusieurs universités et écoles supérieures et a fait partie du jury de plusieurs festivals.

Die aus Bosnien stammende Irena Taskovski hat in Prag, Jerusalem und England studiert, wo sie an der National Film and Television School ihren Master gemacht hat. Sie ist Gründerin und Geschäftsführerin der Taskovski Films Ltd (www.taskovskifilms.com), einem in London niedergelassenen Unternehmen für den weltweiten Vertrieb und die Produktion unabhängiger Dokumentar- und Spielfilme. Das Portfolio umfasst unter anderem *People I could have been and maybe I am* (bester mittellanger Film bei Visions du Réel 2011) von Boris Gerrets sowie die mit dem Europäischen Filmpreis ausgezeichneten Regisseure Audrius Stonys und Helena Trestikova. Sie zeichnet sich für die Ausrichtung und Programmgestaltung mehrerer Filmfestivals, darunter das Sarajevo Film Festival verantwortlich und war im Rahmen der Filmfestspiele von Venedig als Scout für osteuropäische Filme tätig. 2007 gründete sie in Banja Luka das Film Institut und initiierte das Banja Luka International Film Festival, dessen künstlerische Leitung sie übernommen hat. Als Experte für internationalen Filmvertrieb, Filmverleih und Produktion unterrichtet Irena Taskovski ebenfalls an mehreren Universitäten und Akademien und war auf diversen Festivals Mitglied der Jury.

Originally from Bosnia, Irena Taskovski studied in Prague, Jerusalem and England where she obtained a Master's degree from the National Film and Television School. She acts as CEO & founder of Taskovski Films Ltd (www.taskovskifilms.com), a London-based world sales and production company of independent documentary and fiction films. Its portfolio includes: *People I could have been and maybe I am* (best medium-length film in Visions du Réel 2011) by Boris Gerrets or films from European Academy Awarded directors Audrius Stonys and Helena Trestikova. She has organised and programmed several film festivals including Sarajevo Film Festival and worked as a scout for Eastern European films for the Venice Film Festival Biennale. In 2007, she founded the Film Institute in Banjaluka and initiated the Banja Luka International Film Festival, acting as its artistic director. As expert on international film sales, distribution and production, Irena Taskovski is also tutoring at several Universities and Academies and has been Jury member for diverse festivals.

JURY INTERRÉLIGIEUX JURY PRIX BUYENS-CHAGOLL JURY DES JEUNES

JURY INTERRÉLIGIEUX

Lucie Bader Egloff,
professeure de cinéma, Suisse

Houda Ibrahim,
journaliste et critique de cinéma, France

Shafique Keshavjee,
théologien protestant, docteur en
science des religions et écrivain, Suisse

Jörg Taszman,
journaliste, critique de cinéma et
interprète, Allemagne

JURY PRIX BUYENS-CHAGOLL

Lydia Chagoll,
cinéaste, Belgique

Jasmin Basic,
programmatrice, Suisse/Croatie

Giona A. Nazzaro,
critique de cinéma et écrivain, Italie

JURY DES JEUNES

Etudiant(e)s du Gymnase de Nyon
et du Collège Claparède de Genève:

Margaux Clivaz, Laurie Greco, Taïna
Griscom, Levon Kirakosian, Noémie
Lecoanet, Alicia Lose, Dimitri Nassisi

Sous la présidence de Jean Bacchetta
de la Haute Ecole d'art et de design –
Genève (HEAD)

INTERRELIGIÖSE JURY

Lucie Bader Egloff,
Professorin für Filmkunst, Schweiz

Houda Ibrahim,
Journalistin und Filmkritikerin,
Frankreich

Shafique Keshavjee,
evangelischer Theologe, Doktor
der Religionswissenschaft und
Schriftsteller, Schweiz

Jörg Taszman,
Journalist, Filmkritiker und
Dolmetscher, Deutschland

JURY PRIX BUYENS-CHAGOLL

Lydia Chagoll,
Filmemacherin, Belgien

Jasmin Basic,
Programmgestalterin, Schweiz/Kroatien

Giona A. Nazzaro,
Filmkritiker und Schriftsteller, Italien

JURY JUNGES PUBLIKUM

SchülerInnen des Gymnasiums Nyon
und des Collège Claparède Genf:

Margaux Clivaz, Laurie Greco, Taïna
Griscom, Levon Kirakosian, Noémie
Lecoanet, Alicia Lose, Dimitri Nassisi

Den Vorsitz führt Jean Bacchetta von
der Hochschule für Kunst und Design –
Genf (HEAD)

INTERRELIGIOUS JURY

Lucie Bader Egloff,
film professor, Switzerland

Houda Ibrahim,
journalist and film critic, France

Shafique Keshavjee,
Protestant theologian, doctor of
religious science and writer, Switzerland

Jörg Taszman,
journalist, film critic and interpreter,
Germany

BUYENS-CHAGOLL PRIZE JURY

Lydia Chagoll,
filmmaker, Belgium

Jasmin Basic,
programmer, Switzerland/Croatia

Giona A. Nazzaro,
film critic and writer, Italy

YOUNG AUDIENCE JURY

Students at Nyon High School and
Claparède School Geneva:

Margaux Clivaz, Laurie Greco, Taïna
Griscom, Levon Kirakosian, Noémie
Lecoanet, Alicia Lose, Dimitri Nassisi

Chaired by Jean Bacchetta of the
Geneva University of Art and Design
(HEAD)

PRIX BUYENS-CHAGOLL ET REGARD NEUF

FILMS EN LICE POUR LE PRIX BUYENS-CHAGOLL

ALPHÉE DES ÉTOILES

Hugo Latulippe

ALTRI OCCHI

Silvio Soldini

AMERICAN VAGABOND

Susanna Helke

AU-DELÀ DE L'ARARAT

Tülin Ozdemir

BĀ NŌI

Khoa Lê

CASA

Daniela de Felice

CESARS GRILL

Dario Aguirre

DES LIVRES ET DES NUAGES

Pier Paolo Giarolo

EL GRAN CIRCO POBRE

DE TIMOTEO

Lorena Alejandra Giachino Torréns

GLÜCKSPILZE

Verena Endtner

LES CHEBABS DE YARMOUK

Axel Salvatori-Sinz

MY KITH AND KIN

Rodion Ismailov

NICHNASTI PA'AM LAGAN

Avi Mograbi

OMSCH

Edgar Honetschläger

POULE DES DOODS

Astrid Bussink

TACACHO

Felipe Monroy

TEVAS

Marat Sargsyan

VATERS GARTEN – DIE LIEBE MEINER ELTERN

Peter Liechti

FILMS EN LICE POUR LE PRIX REGARD NEUF

AU BORD DU VIDE

Jean-Claude Cottet

BĀ NŌI

Khoa Lê

CANTOS

Charlie Petersmann

DÉMOCRATIE ANNÉE ZÉRO

Christophe Cotteret

DON CA

Patricia Ayala

ELEKTRO MOSKVA

Elena Tikhonova,
Dominik Spritzendorfer

GLÜCKSPILZE

Verena Endtner

HUKKAMIES

Juha Suonpää

LA CLÉ DE LA CHAMBRE

À LESSIVE

Floriane Devigne, Frédéric Florey

LES CHEBABS DE YARMOUK

Axel Salvatori-Sinz

L'USAGE DU TRAVAIL

Cédric Fluckiger

MEINE KEINE FAMILIE

Paul-Julien Robert

METAMORPHOSEN

Sebastian Mez

MY KITH AND KIN

Rodion Ismailov

NORTHERN LIGHT

Nick Bentgen

POSLEDNITE CHERNOMORSKI PIRATI

Svetoslav Stoyanov

RANANDEH VA ROOBAH

Arash Lahooti

SCHULDEN G.M.B.H.

Eva Eckert

SOPRO

Marcos Pimentel

TACACHO

Felipe Monroy

WEISS DER WIND

Philipp Diettrich

19 FILMS PRÉSENTÉS EN PREMIÈRE MONDIALE OU INTERNATIONALE CONCOURENT POUR LE GRAND PRIX LA POSTE SUISSE POUR LE MEILLEUR LONG MÉTRAGE (CHF 20 000), LE PRIX SPÉCIAL RÉGIONYON POUR LE LONG MÉTRAGE LE PLUS INNOVANT (CHF 10 000) ET LE PRIX INTERRÉLIGIEUX (CHF 5000) POUR UN LONG MÉTRAGE METTANT L'ACCENT SUR DES QUESTIONS EXISTENTIELLES, SOCIALES OU SPIRITUELLES, AINSI QUE LES VALEURS HUMAINES. LES PREMIÈRES ŒUVRES DE CETTE SECTION SONT ÉGALEMENT CANDIDATES AU PRIX REGARD NEUF DU CANTON DE VAUD (CHF 10 000). LES FILMS SUISSES, QUANT À EUX, CONCOURENT ÉGALEMENT – TOUTES SECTIONS CONFONDUES – POUR LE GRAND PRIX SRG SSR (CHF 15 000) POUR LE MEILLEUR LONG OU MOYEN MÉTRAGE SUISSE, LE PRIX SPÉCIAL DU JURY SSA/SUISSIMAGE (CHF 10 000) POUR LE LONG OU MOYEN MÉTRAGE SUISSE LE PLUS INNOVANT ET LE PRIX C-SIDE OFFERT EN PRESTATION DE POSTPRODUCTION RÉCOMPENSANT LE MEILLEUR JEUNE CINÉASTE SUISSE. UNE SÉLECTION DE FILMS EST ÉGALEMENT EN LICE POUR LE PRIX BUYENS-CHAGOLL (CHF 5000) QUI RÉCOMPENSE UNE ŒUVRE À DIMENSION HUMANISTE ÉCLAIRANT DES RÉCITS QUI DÉVELOPPENT DES VALEURS DONNANT SENS À L'AVENIR DES ÊTRES HUMAINS.

19 FILME PRÄSENTIERT ALS WELTPREMIEREN ODER INTERNATIONALE PREMIEREN. DIESE FILME SIND IM RENNEN FÜR DEN GROSSEN PREIS DER SCHWEIZERISCHEN POST FÜR DEN BESTEN LANGFILM (CHF 20 000), DEN SPEZIALPREIS RÉGIONYON FÜR DEN INNOVATIVSTEN LANGFILM (CHF 10 000) UND DEN PREIS DER INTERRELIGIÖSEN JURY (CHF 5000) FÜR EINEN LANGFILM, DER EXISTENZIELLE, SOZIALE UND SPIRITUELLE FRAGEN, SOWIE MENSCHLICHE WERTE IN DEN VORDERGRUND STELLT. ERSTLINGSWERKE DIESER SEKTION BEWERBEN SICH EBENFALLS FÜR DEN PREIS REGARD NEUF DES KANTONS WAADT (CHF 10 000). DIE SCHWEIZER FILME KÄMPFEN EBENFALLS – UNTER ALLEN SEKTIONEN – UM DEN GROSSEN PREIS SRG SSR (CHF 15 000) FÜR DEN BESTEN LANGEN ODER MITTELANGEN SCHWEIZER FILM, DEN SPEZIALPREIS DER JURY SSA/SUISSIMAGE FÜR DEN INNOVATIVSTEN LANG- ODER MITTELANGEN FILM (CHF 10 000) UND DEN POSTPRODUKTIONSPREIS C-SIDE, DER AN DEN BESTEN JUNGEN, SCHWEIZER FILMEMACHER VERGEBEN WIRD. EINE FILMAUSWAHL DIESER SEKTION NIMMT AM WETTBEWERB FÜR DEN PREIS BUYENS-CHAGOLL (CHF 5000) TEIL, DER EIN WERK MIT HUMANISTISCHER DIMENSION BELOHNT, IN WELCHEM SINNSTIFTENDE WERTE FÜR DIE ZUKUNFT DER MENSCHEN ENTWICKELT WERDEN.

19 FILMS ARE SHOWN AS WORLD OR INTERNATIONAL PREMIERES. THESE FILMS ARE ELIGIBLE FOR THE GRAND PRIX SWISS POST FOR THE BEST FEATURE FILM (CHF 20,000), THE SPECIAL PRIZE RÉGIONYON FOR THE MOST INNOVATIVE FEATURE FILM (CHF 10,000) AND THE PRIZE OF THE INTERRELIGIOUS JURY (CHF 5,000) FOR A FEATURE FILM THAT SHEDS LIGHT ON EXISTENTIAL, SOCIAL OR SPIRITUAL QUESTIONS AS WELL AS HUMAN VALUES. FIRST FILMS ARE ALSO ELIGIBLE FOR THE REGARD NEUF PRIZE OF THE CANTON OF VAUD (CHF 10,000). FURTHERMORE, THE SWISS FILMS – REGARDLESS OF SECTION – ARE ELIGIBLE FOR THE GRAND PRIX SRG SSR (CHF 15,000) FOR THE BEST SWISS FEATURE- OR MEDIUM-LENGTH FILM AND THE SPECIAL PRIZE OF THE JURY SSA/SUISSIMAGE (CHF 10,000) FOR THE MOST INNOVATIVE SWISS FEATURE- OR MEDIUM-LENGTH FILM AND THE C-SIDE PRIZE OFFERED IN KIND OF POST-PRODUCTION SERVICES TO THE BEST YOUNG SWISS DIRECTOR. A SELECTION OF FILMS OF THIS SECTION IS ALSO ELIGIBLE FOR THE BUYENS-CHAGOLL PRIZE (CHF 5,000) FOR A WORK OF HUMANIST DIMENSION FOCUSING ON STORIES DEVELOPING VALUES THAT CONFER MEANING TO THE FUTURE OF MANKIND.



COMPÉTITION
INTERNATIONALE
LONGS MÉTRAGES

YOAV SHAMIR

10%

ISRAEL | 2013 | 92' | XD CAM | ENGLISH, HEBREW, ARABIC

10% – WHAT MAKES A HERO?

WORLD PREMIERE

**CINEMATOGRAPHY**

Tanya Aizikovitch

SOUND

Gil Toren

EDITINGSasha Franklin,
Omri Ayalon**MUSIC**

Ophir Leibovich

PRODUCTIONYoav Shamir
(Yoav Shamir Films)**FILMOGRAPHY**2013 10%
2009 Defamation
2007 Flipping out
2005 Five Days
2003 Ceckpoint
2001 Marta & Luis**CONTACT**Cinephil – Distribution & Co Productions
+972 35664129
ori@cinephil.co.il
www.cinephil.co.il

1936. Sur un chantier naval allemand, un ouvrier refuse de faire le salut nazi lors du lancement d'un navire. Cette image, devenue symbole d'intégrité et d'héroïsme, sert de point de départ au film. Le réalisateur s'interroge : « qu'est-ce qui fait un héros ? », laissant entendre par là « je veux en devenir un ». En quête d'une réponse à cette question, il nous embarque dans un voyage aux quatre coins du monde : New York, le Congo, la Slovénie, l'Afrique du Sud, Israël et la Palestine. Nous sommes à la recherche d'un modèle de héros, s'il existe, qui pourrait être étudié et transmis, mais qui serait aussi un moyen pour le réalisateur de prouver son propre héroïsme. En chemin, nous rencontrons de nombreuses personnes : des héros reconnus, des généticiens, des prophètes de l'égoïsme, des rebelles épiques, des adorateurs d'extraterrestres... Avec ce rappel : d'après des expériences scientifiques, en moyenne, seuls 10% des personnes conserveraient leur intégrité morale en toutes circonstances. Le réalisateur appartient-il (et nous ?) à ces 10% ? Est-il même seulement possible de répondre à cette question ? Par la subtile association d'un style narratif efficace, d'un discours teinté d'autodérision et de recherches documentaires sérieuses, ce voyage prend la forme d'une exploration originale de la nature humaine.

1936. In einer deutschen Werft verweigert ein Arbeiter bei einer Schiffstaufer den Hitlergruss. Das Bild wurde zu einem Symbol für Integrität und Heldentum und dient als Ausgangspunkt des Films. Die vom Regisseur gestellte Frage «Was macht einen Helden aus?» impliziert «Ich möchte einer werden». Die Suche nach einer Antwort führt uns auf eine Weltreise: New York, Kongo, Slowenien, Südafrika, Israel und Palästina. Wir suchen nach einem Heldenmuster, das gelernt und weitergegeben werden kann – aber ebenfalls nach einer Möglichkeit für den Regisseur, sein eigenes Heldentum zu beweisen. Der Weg ist von vielen Menschen gesäumt: Approbierte Helden, Gentechniker, Propheten der Selbstsucht, epische Rebellen, Verehrer von Ausserirdischen... und wir werden daran erinnert, dass laut wissenschaftlichen Experimenten im Schnitt nur 10% der Menschen unter allen Umständen moralisch integer bleiben würden. Ist der Regisseur (sind wir?) Teil dieser 10%? Kann diese Frage überhaupt beantwortet werden? Durch die subtile Kombination eines soliden Erzählstils, Selbstironie und ernsthafter dokumentarischer Nachforschung entwickelt sich die Reise zu einer unkonventionellen Ausleuchtung der menschlichen Natur.

1936. In a German shipyard a worker refuses to perform the Nazi salute at the launch of a vessel. The picture became an iconic image of integrity and heroism and serves as the starting point of the film. The director asks himself: "what makes a hero?", also implying "I want to become one". In the attempt to give an answer to that question, we leave for a worldwide tour: New York, Congo, Slovenia, South Africa, Israel and Palestine. We look for a hypothetical hero pattern which could be learned and transmitted; also for the possibility, for the director, to prove his own heroism. We meet many people along the way: certified heroes, genetics scientists, prophets of selfishness, epic rebels, alien worshippers... and we are reminded that, according to scientific experiments, only an average of 10% of people would maintain a moral integrity under any circumstances. Finally, is the director (are we?) part of that 10%? Is it even possible to answer that question? With a subtle combination of solid narrative style, self-irony and serious documentary research, the journey shapes into an unconventional exploration of human nature.

PAOLO MORETTI



GANG ZHAO

ACTRESS

CHINA | 2013 | 68' | HD | CHINESE
WORLD PREMIERE

Au printemps 2012, une troupe d'opéra folklorique de onze acteurs arrive dans la ville de Shibantan Town à Chengdu, la capitale de la province du Sichuan. Zhao Li dirige la troupe depuis six ans déjà. Dans un hangar loué, ils ont monté trois heures de spectacles traditionnels et présentent des pièces différentes tous les jours. Dandan, âgée de seize ans, belle, talentueuse, est l'actrice la plus remarquable de la troupe. Elle est familière de ce milieu, puisque les membres de sa famille se déplaçaient aussi en tant qu'interprètes d'opéra traditionnel. Son public, cependant, se limite essentiellement aux personnes âgées de la ville qui, jour après jour, assistent à tous les spectacles. Mais Dandan veut devenir une star. Elle aspire à quelque chose de plus grand: clips vidéos internet, musique pop, télévision. Les rêves de Dandan créent des dissonances au sein de sa famille, si bien qu'un jour, elle décide de suivre sa propre voie. *Actress* est un conte sur une Chine traditionnelle et moderne à la fois – sur un pays embrassant le capitalisme et qui s'efforce de trouver une nouvelle identité. Le réalisateur Zhao Gang parvient à capturer un moment de transition historique, présenté à travers les angoisses d'une jeune fille.

Im Frühling 2012 kommt eine Volksoopertruppe in der Stadt Shibantan Town in Chengdu, der Provinzhauptstadt von Sichuan, an. Zhao Li leitet die Truppe bereits seit sechs Jahren. In einer gemieteten Bretterbude bieten sie eine dreistündige traditionelle Aufführung mit täglich wechselnden Stücken dar. Die schöne und talentierte sechzehnjährige Dandan ist die vielversprechendste Schauspielerin der Truppe. Durch ihre Familie, die ebenfalls als Darsteller in traditionellen Opern herumgereist ist, ist sie schon früh mit der Schauspielerei in Kontakt gekommen. Ihr Publikum besteht jedoch vorwiegend aus älteren Bewohnern der Stadt, die jeden Tag zu jeder Aufführung kommen. Doch Dandan möchte ein Star sein. Sie hat Grösseres vor: Internetclips, Popmusik-Videos, TV. Dandans Träume schaffen eine Gegensätzlichkeit innerhalb der Familie und eines Tages beschliesst sie, ihren eigenen Weg zu gehen. *Actress* erzählt davon, wie Tradition und Moderne im heutigen China koexistieren, während sich das Land dem Kapitalismus zuwendet und um eine neue Identität ringt. Regisseur Gang Zhao ist es gelungen, einen Augenblick des historischen Übergangs einzufangen, dargestellt durch die Ängste eines jungen Mädchens.

In the spring of 2012, a folk opera troupe of eleven actors arrived in the town of Shibantan Town in Chengdu, the provincial capital of Sichuan. Zhao Li has already been leading the troupe for six years. In a rented shed, they put on three hours of traditional performances, performing different plays every day. Dandan, sixteen years old, beautiful, talented, is the most prominent actress in the troupe. She has an acting background, since her family also used to travel around as performers staging traditional opera. Her audience, though, is mostly limited to elderly members of the town who, day after day, attend every show. But Dandan wants to be a star. She aims at something bigger: internet clips, pop music videos, TV. Dandan's dreams create a contrast inside the family, so one day she decides to go her own way. *Actress* is a tale of how tradition and modernity coexist in modern China while the country embraces capitalism and struggles to find a new identity. Director Gang Zhao manages to capture a moment of historical transition shown through the anxieties of a young girl.

CINEMATOGRAPHY
Gang Zhao, Ge Qian,
Gang Deng

EDITING
Gang Zhao

PRODUCTION
Gang Zhao
(Zhao Gang Film Studio)

FILMOGRAPHY
2013 *Actress*
2010 *Shangshu Academy Witness*
2007 *The Sun in Winter*
2005 *This is Me (sf)*
1998 *A Tibetan's Family (sf)*
1995 *Spark of the Spring (sf)*

CONTACT
Zhao Gang
Zhao Gang Film Studio
+86 13908229973
gangter@sina.com

SUSANNA HELKE

AMERICAN VAGABOND

FINLAND, DENMARK | 2013 | 85' | HD | ENGLISH
INTERNATIONAL PREMIERE



CINEMATOGRAPHY

Marko Luukkonen,
Susanna Helke

SOUND

Olli Huhtanen

EDITING

Niels Pagh Andersen

MUSIC

Samuli Kosminen

PRODUCTION

Cilla Werning
(For Real Productions),
Henrik Underbjerg
(Radiator Film),
Stefan Frost (Radiator Film)

FILMOGRAPHY

2013 American Vagabond
2010 Playground (sf)
2006 War (sf)*
2006 Spring (sf)*
2005 Along the Road Little Child*
2001 The Idle Ones*
1998 Spoudealer's Sunday (sf)*
1998 White Sky (mlf)*
1996 The Sin (mlf)*

*Co-directed with Virpi Suutari

L'errance est l'un des motifs clés de la culture nord-américaine. Issu des racines historiques et existentielles des colons ou des peuples amérindiens, il a traversé la littérature, la musique, le cinéma. C'est à partir de cette thématique que l'histoire du film prend forme ainsi que l'esthétique adoptée pour la raconter: un récit de vagabondage où le réel et l'imaginaire ne font plus qu'un. Un jeune homme part de sa petite ville provinciale parce que ses parents n'acceptent pas son homosexualité. Il part pour San Francisco, mirage fantasmagique du «gay people», en compagnie de son amant adolescent. Mais leurs rêves se brisent face une réalité inhospitalière. Et le retour se révélera plein de dangers. Des écrivains et des cinéastes américains (John Steinbeck, Jack Kerouac, Larry Clark, Gus Van Sant...) veillent tels des témoins muets en filigrane de cette représentation de la révolte, du rêve et de la répression. A travers des bribes de la réalité et des actes rejoués par les protagonistes, le film crée sa propre mythologie pour transmettre au spectateur le sens douloureux d'une jeunesse perdue et d'un élan replié sur soi-même.

Das Umherwandern zählt zu den Schlüsselmotiven der nordamerikanischen Kultur. Seine Ursprünge liegen in den historischen und existenziellen Wurzeln der Siedler und der Indianer und prägen die Literatur, die Musik und das Kino. Von dieser Thematik aus, nimmt die Geschichte des Films und die für das Erzählen gewählte Ästhetik Gestalt an: Ein junger Mann verlässt seine heimliche Kleinstadt, weil seine Eltern seine Homosexualität nicht akzeptieren. Zusammen mit seinem jugendlichen Liebhaber geht er nach San Francisco, der Stadt der 'Gay people'. Doch ihre Träume zerbrechen an der unwirklichen Realität. Und die Rückkehr birgt zahlreiche Gefahren. Amerikanische Schriftsteller und Filmemacher (John Steinbeck, Jack Kerouac, Larry Clark, Gus Van Sant...) wachen wie stumme Zeugen im Hintergrund über diese Darstellung der Revolte, des Traums und der Repression. Anhand von Wirklichkeitsfetzen und von den Protagonisten nachgespielten Handlungen, erschafft der Film seine eigene Mythologie und gibt an den Zuschauer den Schmerz einer verlorenen Jugend und eines in sich zurückgezogenen Schwungs weiter.

Life on the road is one of the key motifs of North American culture. Born from the historic and existential roots of the settlers and American Indian peoples, it spans literature, music and film. It is from this theme that the story of the film, and the aesthetics adopted to tell it, take shape: an account of vagrancy where the real and the imagined become one and the same. A young man leaves his small provincial town where his parents refuse to accept his homosexuality. In the company of his teenage lover, he heads for San Francisco, a fantastical mirage for the gay community. Yet their dreams are shattered against an inhospitable reality. And the return will be fraught with danger. American writers and filmmakers (John Steinbeck, Jack Kerouac, Larry Clark, Gus Van Sant, etc.) keep vigil, implicitly, like silent witnesses to this representation of rebellion, reverie and repression. Through fragments of reality and acts re-enacted by the protagonists, the film creates its own mythology so as to transmit to the audience the painful sense of youth lost and impetus withdrawn.

CONTACT

For Real Productions
+358 415109882
hanna@forreal.fi
www.forreal.fi

LUCIANO BARISONE



KHOA LÊ
BÀ NÔI

CANADA | 2013 | 85' | HD | FRENCH, VIETNAMESE

GRANDMA
 WORLD PREMIERE

COMPÉTITION REGARD NEUF

Fils de parents vietnamiens émigrés au Canada, le cinéaste rentre au pays pour rencontrer sa grand-mère et ses proches. Une famille faite principalement de femmes l'attend. Et aussi une grande responsabilité, celle de trouver sa propre identité. «Je m'intéresse à la filiation, au rapport entre la culture et les générations, ainsi qu'au lien immatériel qui unit l'homme et sa petite histoire personnelle à des lieux, évocateurs de cette histoire. À travers *Bà nôi*, j'effectue un retour sur un passé qui éclaire mon présent; une réflexion sur mon rapport à l'histoire, autant personnelle que familiale» (KL). Hésitant entre ses racines ancestrales et les modes de vie de l'Occident, Khoa Lê filme la rencontre. La rencontre avec l'autre, mais aussi avec soi-même. Le pays s'ouvre à ses yeux et de nouvelles sensations l'envahissent. Au Vietnam, c'est la fin de l'année et les fêtes commencent. Bientôt son séjour se transforme en un vertige visionnaire... Un film de famille qui devient ethnographique, un film de voyage qui devient onirique, un film intime qui s'ouvre au monde. Un premier long métrage qui révèle un cinéaste.

Der Filmemacher, Sohn vietnamesischer, nach Kanada emigrierter Eltern, reist in die Heimat seiner Eltern, um seine Grossmutter und seine Verwandten kennenzulernen. Er wird von einer hauptsächlich aus Frauen bestehenden Familie erwartet. Und auch der immensen Verantwortung, seine eigene Identität zu finden. «Ich interessiere mich für Abstammung, das Verhältnis zwischen Kultur und Generationen und die immateriellen Bande, die den Menschen und seine persönliche Geschichte mit Orten verbinden, die mit dieser Geschichte in Zusammenhang stehen. Mit *Bà nôi* blicke ich in eine Vergangenheit, die meine Gegenwart erhellt; eine Reflexion über mein Verhältnis zu meiner Geschichte und der meiner Familie» (KL). Hin- und her gerissen zwischen Wurzeln und westlicher Lebensweise, filmt Khoa Lê die Begegnung. Eine Begegnung mit dem Anderen und mit sich selbst. Das Land offenbart sich seinem Blick und neue Empfindungen stellen sich ein. In Vietnam geht das Jahr zu Ende und die Feste beginnen. Sein Aufenthalt wandelt sich zu einem visionären Taumel. Ein ethnografisch werdender Familienfilm, ein Traum werdender Reisefilm, ein intimer Film, der sich der Welt öffnet. Ein Erstlingswerk, das einen Filmemacher enthüllt.

The son of Vietnamese immigrants to Canada, the filmmaker returns to his roots to meet his grandmother and other relatives. A family made up mainly of women awaits him, as does the huge responsibility of finding his own identity. "I am interested in the line of descent, in the relationship between culture and generation, as well as the immaterial link that connects man and his own personal history to the places that are evocative of this history. Through *Bà nôi*, I return to a past that throws light upon my present; it's a musing on my relationship with history, as personal as it is family-related" (KL). Moving hesitantly between ancestral roots and western lifestyles, Khoa Lê films an encounter: an encounter with the other, yet also with himself. The country opens up before his eyes and he is seized by new sensations. It is the end of the year in Vietnam and the holidays are beginning. His trip soon becomes a form of visionary vertigo... A family film that becomes ethnographic, a travel film that becomes dreamlike, an intimate film that opens up the world. A first feature-length film that unveils a filmmaker.

CINEMATOGRAPHY
 Mathieu Laverdière

SOUND
 Maxime Dumesnil,
 Bruno Bélanger

EDITING
 Isabelle Darveau

MUSIC
 Gabriel Dharmoo

PRODUCTION
 Karine Dubois
 (Picbois Productions)

FILMOGRAPHY
 2013 *Bà nôi*
 2011 *Nuits nouvelles* (sf)
 2010 *Anna* (sf)
 2010 *Je m'appelle Denis Gagnon* (mlf)
 2008 *Lan et Léa* (sf)
 2007 *Souvenirs de Lien* (sf)
 2006 *Lan et Mai* (sf)

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

LUCIANO BARISONE

HWANKI MIN

BURAN

SOUTH KOREA | 2012 | 92' | HD | KOREAN

ANXIETY

INTERNATIONAL PREMIERE

**CINEMATOGRAPHY**Hwanki Min, Yuntaik Lee,
Puhui Yun**SOUND**

Won Kim, Ju-suk Lee

EDITING

Mi-sun Park

MUSIC

Sang-yoon Lee

PRODUCTION

Hwanki Min (1014 pictures)

FILMOGRAPHY

2012 Anxiety
 2009 Sogyumo Acacia
 Band's Story
 2004 Play it again
 2001 Los Angeles: A Graveyard
 2000 Here to Here

De jeunes stylistes coréens abandonnent leur travail et fondent une entreprise de mode alternative. Ils espèrent ainsi créer un label éthiquement correct. A la place d'adopter la pratique courante qui vise à l'exploitation sauvage des fournisseurs et des clients, ils souhaitent établir une relation directe et équitable avec ceux-ci. Mais le capitalisme est un milieu dangereux et être en même temps à l'intérieur et à l'extérieur du système se révèle impossible. Si la compagnie reste fidèle à de tels principes, elle n'aura pas le succès souhaité. Si elle trahit son statut, le groupe se désagrègera. Pris entre les deux extrêmes, les jeunes protagonistes luttent, discutent, se disputent. Une amitié risque de prendre fin. Solidaire de ses protagonistes, le cinéaste les filme de près. Sa caméra suit les corps, les discours, les actes. Les espaces semblent presque disparaître derrière la tension et les efforts des hommes. Comme guidés par un invisible scénario, les événements s'enchaînent implacablement. Et le montage nerveux, haletant, fiévreux rend bien la pression du système. L'anxiété du titre est bien là, évidente, envahissante, corps et âme du film.

Junge koreanische Designer kündigen ihre Arbeit und gründen eine alternative Modefirma. Sie planen die Schaffung eines ethisch korrekten Labels. Anstatt Lieferanten und der Kunden wie üblich maximal auszubeuten, streben sie den Aufbau direkter und fairer Beziehungen an. Aber der Kapitalismus ist gefährlich und zugleich im Inneren und ausserhalb des Systems zu sein, erweist sich als unmöglich. Bleibt das Unternehmen seinen ursprünglichen Prinzipien treu, wird es keinen Erfolg haben. Verrät es eben diese Prinzipien, wird sich die Gruppe auflösen. Hin- und hergerissen zwischen diesen beiden Extremen kämpfen, diskutieren und streiten die jungen Protagonisten. Einer Freundschaft droht das Aus. Der Filmemacher ist seinen Figuren solidarisch verbunden und filmt sie aus nächster Nähe. Seine Kamera folgt den Körpern, Gesprächen und Handlungen. Fast scheinen die Räume hinter den Spannungen und Bemühungen zu verschwinden. Wie von einem unsichtbaren Szenario geleitet, folgen die Ereignisse unablässig aufeinander. Der nervöse, atemlose, fieberhafte Schnitt gibt den vom System ausgeübten Druck gekonnt wider. Die Beklommenheit des Titels ist präsent, offensichtlich, penetrant, zugleich Körper und Seele des Films.

Young Korean designers leave their jobs to found an alternative fashion company, in the hope of creating an ethical label. Rather than adopting common practices geared at ruthless exploitation of suppliers and clients, they hope to build direct relationships with them based on fair-trade principles. However, the capitalist world is a dangerous one where it appears impossible to be both inside and outside the system at the same time. If the company wishes to remain faithful to such principles, it will fail to achieve the success it aspires to. If it betrays its status, the group will disintegrate. Trapped between the two extremes, the young protagonists struggle, discuss and argue. A friendship may end. Supportive of his protagonists, the filmmaker remains close, his camera following them, their speech and their actions. The spaces seem almost to disappear behind the tension and the efforts of the men. As if guided by an invisible scenario, the events unfold continuously. And the edgy, breathless, feverish editing skilfully conveys the pressure of the system. The anxiety of the title is certainly there, evident and invasive – the body and the soul of the film.

CONTACT

Hwanki Min
 1014 pictures
 ozumin@daum.net
 +82 1088486089

LUCIANO BARISONE



Rennes, France. Mai 2012, lors des deux tours du scrutin présidentiel. La France vit comme si le temps s'était arrêté, dévastée par cinq ans de «sarkozisme» et dominée par un individualisme et un cynisme extrêmes. Tout paraît condamné. La situation semble sans issue. Mais là, à quelques pas du centre-ville et de l'entrée du Théâtre national de Bretagne, un petit groupe de jeunes se rassemble. Huit comédiens vont vivre au sein des limites d'un plateau de cinéma. Avec l'aide du réalisateur, Vincent Dieutre lui-même, ils essaient de dresser un bilan de la situation et de déterminer la possibilité d'un monde nouveau. Ainsi commence un nouveau jeu. Les acteurs-citoyens tentent de renverser l'image de la réalité construite par la télévision. Leurs corps font place à d'autres personnages. La «vraie vie» envahit la scène. Le documentaire devient le témoin d'un conflit: un film pas encore réalisé tente de s'attaquer à ce qui est «réel». Le film de Dieutre interroge avec audace l'image de la réalité au moyen de la forme «documentaire», ou de ce qu'il en reste.

Rennes, Frankreich. Im Mai 2012 während des zweiten Wahlgangs der Präsidentschaftswahlen. Das von fünf Jahren «Sarkozismus» am Boden zerstörte und von extremem Individualismus und Zynismus beherrschte Frankreich ist wie scheinot. Alles wirkt, als wäre es dem Untergang geweiht. Als gäbe es keinen Ausweg. Doch nur wenige Schritte von der Stadtmitte und dem Eingang des Théâtre national de Bretagne, versammelt sich eine kleine Gruppe junger Leute. Acht Schauspieler werden innerhalb der Grenzen eines kleinen Filmsets leben. Gemeinsam mit dem Regisseur Vincent Dieutre versuchen sie, die Lage der Dinge zu umreißen und die Möglichkeit einer neuen Welt zu ergründen. Womit ein neues Spiel beginnt. Die Schauspieler-Bürger unternehmen den Versuch, das vom Fernsehen geschaffene Bild der Realität auf den Kopf zu stellen. Ihre Körper machen anderen Figuren Platz. Das «wahre Leben» betritt die Bühne. Der Dokumentarfilm wird zum Zeugen eines Konflikts: Ein Film, der noch gedreht werden muss, hakt nach, was «real» ist. Dieutres Film hinterfragt das Bild der Realität und verwendet dazu, was von der Form des sogenannten «Dokumentarfilms» übrig ist.

Rennes, France. The month of May 2012, during the two rounds of presidential voting. France lives as if in suspended animation, devastated by five years of «sarkozisme» and dominated by extreme individualism and cynicism. Everything feels doomed. It looks as if there is no way out. But there, a few steps away from the centre of the city and from the entrance of the Théâtre national de Bretagne, a small group of young people is gathering. Eight actors will be living inside the boundaries of a small movie set. Together with the director, Vincent Dieutre himself, they try to outline a state of things and figure out the possibility of a new world. Thus a new game begins. The actors-citizens try to turn upside down the image of reality that has been created by TV. Their bodies make place for other characters. «Real life» takes the stage. The documentary becomes the witness of a conflict: a film that has yet to be made tries to tackle what is «real». Dieutre's film boldly questions the image of reality while using what is left of the form of the so-called «documentary».

VINCENT DIEUTRE

DÉCHIRÉS/ GRAVES

FRANCE | 2013 | 81' | VIDEO | FRENCH
WORLD PREMIERE

SOUND
Didier Cattin

EDITING
Mathias Bouffier

MUSIC
Gérald Kurdian

PRODUCTION
L'École Supérieure d'Art
Dramatique du Théâtre
National de Bretagne,
Stéphane Jourdain
(La Huit Production)

FILMOGRAPHY
2013 Déchirés / Graves
2012 Jaurès
2010 EA3 (sf)
2010 Toutes les étoiles
tombent (sf)
2008 EA2 (sf)
2008 Después de la revolución
(mlf)
2006 Fragments sur la grâce
2004 Les accords d'Alba (sf)
2003 Bologna Centrale
2003 Mon voyage d'hiver
2001 Bonne Nouvelle
2000 Leçons de ténèbres
2000 Entering Indifference (sf)
1995 Rome désolée

CONTACT
Alain Bastide
La Huit Production
+33 153441260
alain.bastide@lahuit.fr
www.lahuit.com

PATRICIA AYALA RUIZ

DON CA

COLOMBIA | 2013 | 90' | HD | SPANISH

MR CA

WORLD PREMIERE

**COMPÉTITION REGARD NEUF****CINEMATOGRAPHY**

Ricardo Restrepo

SOUND

Jose Jairo Florez

EDITING

Gabriel Baudet

PRODUCTIONRicardo Restrepo
(Pathos Audiovisual)**FILMOGRAPHY**

2013 Don Ca

Héritier d'une grande famille colombienne, un homme a décidé de s'affranchir de toute convention sociale et de chercher sa liberté dans un village de la côte du Pacifique, loin de la culture de l'avidité et de l'accumulation des biens. Là, il est devenu Don Ca, le sage aimé et respecté par tous. Mais petit à petit, ce paradis est infiltré par les forces antagonistes de la guerre civile, rendant les êtres esclaves de la peur... «En Colombie, beaucoup a été dit à propos des droits humains, de la violence, de la pauvreté, des victimes et de la marginalisation. Mais la liberté, la parole et la pensée, sont souvent absentes de nos discours politiques et culturels» (PA). Dès sa première séquence, le film plonge le spectateur dans un monde réel qui renvoie à l'imaginaire. La conscience du moment présent – le déséquilibre du monde moderne – est là. Et pourtant, on rêve. L'homme à l'écran, qui rame à bord d'un canoë le long d'un fleuve avec un singe sur l'épaule, sort tout droit de la littérature du XX^e siècle. Tel un héros de Joseph Conrad ou de Jack London, il vient vers nous avec tout ce que l'humanité aurait pu être. Avant que les ténèbres ne refassent surface.

Ein Mann, Erbe einer alten kolumbianischen Familie, hat beschlossen, sich aller sozialen Konventionen zu entledigen und seine Freiheit fern der Kultur der Gier und der Güteranhäufung in einem Dorf am Pazifik zu suchen. Dort wurde er Don Ca, der von allen geliebte und respektierte Weise. Aber nach und nach wird dieses Paradies von den antagonistischen Kräften des Bürgerkriegs unterwandert, die die Menschen zu Sklaven der Angst machen... «In Kolumbien wurde viel über Menschenrechte, Gewalt, Armut, Opfer und Marginalisierung gesagt. Hingegen fehlen in unseren politischen und kulturellen Reden oft die Freiheit, das Ergreifens des Wortes und das Denken» (PA). Ab der ersten Sequenz zieht der Film den Zuschauer in eine Wirklichkeit, die auf die Vorstellungswelt verweist. Das Bewusstsein um das hier und jetzt – das Ungleichgewicht der modernen Welt – ist vorhanden. Und doch ist es ein Traum. Der Mann auf der Leinwand – mit einem Affen auf der Schulter in einem Kanu auf einem Fluss rudern – entspringt direkt der Literatur des 20. Jahrhunderts. Gleich einem Helden Joseph Conrads oder Jack Londons kommt er auf uns zu, wie die Menschheit hätte sein können. Bevor die Dunkelheit wieder durch die Oberfläche bricht.

A man, heir to a great Colombian family, has decided to break free from all social conventions and seek liberty in a village on the Pacific coast, far from the culture of greed and consumerism. Here he becomes Don Ca, the wise man loved and respected by all. Yet his paradise is infiltrated, little by little, by the opposing forces of the civil war, making people slaves to fear... "In Colombia, much is said about human rights, violence, poverty, victims and marginalisation. But freedom, the word and the concept, is often absent from our political and cultural discourses" (PA). From its first sequence, the film plunges the audience into a real world that references the imagination. There is an awareness of the present time, the imbalance of the modern world. And yet, we dream. The man on the screen, paddling a canoe along the river with a monkey on his shoulder, comes straight out of early 20th century literature. Like a hero in the writings of Joseph Conrad or Jack London, he comes towards us with all that humanity could have been. Before the darkness surfaces again.

CONTACTPathos Audiovisual
+57 3005601016
rirehe@gmail.com

LUCIANO BARISONE



MARTIN SOLÁ

HAMDAN

ARGENTINA, NEW CALEDONIA | 2013 | 75' | HD | ARABIC
WORLD PREMIERE

1948. Des images en noir et blanc célèbrent la naissance de l'Etat d'Israël. Suivront celles de la première expulsion des Palestiniens, de la guerre des Six Jours, de celle du Kippour, de l'occupation de la Cisjordanie. Les archives, qui retracent l'Histoire officielle, sont interrompues par l'histoire d'un homme. En 1973, Hamdan, résistant en exil, reçoit l'ordre de rentrer clandestinement en Palestine pour former des jeunes des territoires occupés à l'usage des explosifs. Capturé par les Israéliens, il passera quinze ans en prison, dans des conditions inhumaines. Son récit en voix off, porté par des images d'une grande force évocatrice, flotte sur des routes désertes, des maisons délabrées, des visages muets. Interrompu par des témoignages poignants, il raconte la condition existentielle d'un peuple et l'horreur d'une descente aux enfers. «On peut se demander: que se passe-t-il lorsqu'un Etat qui se croit Dieu, se place dans un lieu en tant que maître et permet à un peuple de vivre, seulement si celui-ci accepte sa condition d'esclave? Comment réagirait chacun de nous à cette situation extrême?» (MS)

1948. Die Geburt des Staates Israel wird in Schwarz-Weiss-Bildern zelebriert. Darauf folgen Bilder der ersten Vertreibungen von Palästinensern, des Sechstageskriegs, des Kippur und der Besetzung des Westjordanlands. Die Archivbilder der offiziellen Geschichte werden unterbrochen von der Geschichte eines Mannes. 1973 erhält Hamdan, ein im Exil lebender Widerstandskämpfer, den Befehl, heimlich nach Palästina zu reisen und Jugendlichen den Umgang mit Sprengstoff beizubringen. Nach seiner Festnahme durch die Israelis verbrachte er 15 Jahre unter unmenschlichen Bedingungen im Gefängnis. Seine aus dem Hintergrund erzählende Stimme, getragen von eindringlichen Bildern, schwebt über den menschenleeren Strassen, den heruntergekommenen Häusern und den stummen Gesichtern. Unterbrochen von bewegenden Zeugenaussagen, erzählt er von den Lebensbedingungen eines Volkes und dem Alptraum eines Abstiegs in die Hölle. «Man kann sich die folgende Frage stellen: Was geschieht, wenn ein Staat, der sich für Gott hält, an einem Ort sein Lager aufschlägt und einem Volk das Leben nur dann erlaubt, wenn dieses sein Dasein als Sklave akzeptiert? Wie würde jeder einzelne von uns in einer derart extremen Situation reagieren?» (MS)

1948. Black and white images celebrate the birth of the state of Israel. Followed by those of the first expulsion of the Palestinians, the Six Day War, the Yom Kippur War, the occupation of the West Bank. The archives, which retrace official history, are interrupted by the story of a man. In 1973, Hamdan, an exiled resistance fighter, was ordered to enter Palestine clandestinely to teach young people from the occupied territories how to use explosives. Captured by the Israelis, he spent fifteen years in prison in barbaric conditions. His account, in voiceover, carried along by powerfully evocative images, floats over deserted roads, dilapidated houses and silent faces. Interrupted by moving testimonies, he narrates the existential condition of a people, and the horror of a descent into hell. "We can wonder: what happens when a state that thinks it is God takes up a position somewhere as the master and allows a people to live, only on the condition that they do so as slaves? How would anyone react to this extreme situation?" (MS)

SCREENPLAY

Ali Mahmoud Hamdan Sefan,
Martin Solá

CINEMATOGRAPHY

Gustavo Schiaffino

SOUND

Jonathan Darch,
Omar Mustafá

EDITING

Alejandro Nantón,
Lucas Peñafort, Martin Solá

PRODUCTION

Jean François Corral

FILMOGRAPHY

2013 Hamdan
2011 Mensajero
2009 Caja cerrada
2007 Apat a casa de Familia (sf)

CONTACT

Martin Solá
+54 91121910717
martinsola@gmail.com

RAMÖN GIGER, JAN GASSMANN

KARMA SHADUB

SWITZERLAND | 2013 | 94' | HD | SWISS GERMAN, GERMAN,
ENGLISH
WORLD PREMIERE



CINEMATOGRAPHY

Ramön Giger

SOUND

Jean-Pierre Gerth

EDITING

Jan Gassmann

MUSIC

Paul Giger

PRODUCTION

Julia Tal (2:1 Film GmbH),
Jan Gassmann
(2:1 Film GmbH)

FILMOGRAPHY

Ramon Giger
2013 Karma Shadub
2010 Eine ruhige Jacke

Jan Gassmann

2013 Karma Shadub
2011 Off Beat
2007 Chrigu
2005 Wir sind da wo oben ist (sf)
2005 Vivre autrement le présent
2004 With 500 Rupees To
Heaven (sf)
2004 Le premier et le deuxième
2004 el triangulo (sf)
2004 DoubleUSf
2003 Wort um Wort,
Schritt um Schritt
2001 Imagnate

Deux ans après avoir présenté *Eine ruhige Jacke* et obtenu deux mentions spéciales à Visions du Réel, Ramön Giger revient à Nyon avec ce film très personnel qu'il co-réalise avec Jan Gassmann. *Karma-Shadub* (« étoile dansante » en tibétain) est l'un des quatre prénoms du réalisateur. C'est aussi le titre d'une pièce que son père Paul Giger, violoniste mondialement connu, composa à sa naissance. Lorsque Paul demande à Ramön de réaliser un film sur l'adaptation qu'il veut en faire pour une représentation publique, ce dernier entreprend, à travers ce projet, de dénouer leur relation conflictuelle – étroitement liée à la séparation de ses parents et au départ consécutif de son père. S'ouvrant sur un dialogue qui révèle l'ampleur de l'incompréhension entre les deux hommes, ce film brosse un portrait sensible, empli d'émotion. Des fragments de mémoire et de luttes et une quête de soi, universelle, portés par la musique et la grâce de l'image. Alors que la première approche, une douloureuse confrontation se produit ; avec elle s'offre peut-être l'élan nécessaire à Ramön pour modifier la perception qu'il a de son père et de lui-même.

Zwei Jahre nach *Eine ruhige Jacke*, für den er bei Visions du Réel zwei lobende Erwähnungen erhalten hat, ist Ramön Giger mit diesem sehr persönlichen Film, dessen Ko-Regisseur er zusammen mit Jan Gassmann ist, zurück in Nyon. *Karma-Shadub* (« tanzender Stern » auf tibetanisch) ist einer der vier Vornamen des Filmemachers. Es ist ebenfalls der Titel eines Stücks, das sein Vater, der weltbekannte Violonist Paul Giger, zu seiner Geburt geschrieben hat. Als Paul Ramön bittet, einen Film über die Adaptation zu drehen, die er für eine öffentliche Aufführung plant, versucht Ramön, anhand dieses Projekts die Konflikte zu lösen, die durch die Trennung der Eltern und das anschliessende Verlassen der Familie durch den Vater entstanden sind. Der Film öffnet mit einem Dialog, der das Ausmass des gegenseitigen Unverständnisses offenbart und zeichnet ein sensibles, emotionales Porträt. Bruchstücke von Erinnerungen und Kämpfen, eine universelle, von der Musik und der Anmut des Bildes getragene Suche nach dem Selbst. Mit der nahenden Premiere findet eine schmerzhaft Konfrontation statt. Aus ihr entwickelt sich für Ramön möglicherweise der nötige Schwung für eine Veränderung der Wahrnehmung, die er von seinem Vater und sich selbst hat.

Two years after screening *Eine ruhige Jacke* and winning two special mentions at Visions du Réel, Ramön Giger returns to Nyon with this very personal film, co-directed with Jan Gassmann. *Karma-Shadub*, which means “dancing star” in Tibetan, is one of the director's four first names, as well as the title of a piece composed at his birth by his father Paul Giger, a world-famous violinist. When Paul asks Ramön to make a film about the adaptation of the piece he wants to make for public performance, the latter endeavours, through this project, to untangle their difficult relationship – closely linked to the separation of his parents and the subsequent departure of his father. Opening with a conversation that reveals the extent of the misunderstanding between the two men, this film draws a sensitive portrait, brimming with emotion. Fragments of memory and fights and a pursuit of the self, universal, are carried along by music and graceful images. The approach of the première sees a painful confrontation take place; this perhaps provides the momentum necessary for Ramön to change his perception both of his father and himself.

CONTACT

2:1 Film GmbH
+41 435369975
info@2zu1film.com
www.2zu1film.com

EMILIE BUJES



FLORIANE DEVIGNE, FRÉDÉRIC FLOREY

LA CLÉ DE LA CHAMBRE À LESSIVE

SWITZERLAND, FRANCE | 2013 | 72' | HD | FRENCH, SPANISH,
PORTUGUESE

THE LAUNDRY ROOM

WORLD PREMIERE

COMPÉTITION REGARD NEUF

Pour observer la «Suisse d'en bas», celle des paumé(e)s, des déclassé(e)s ou simplement des mis(es) à l'écart, Floriane Devigne et Frédéric Florey campent au rez-de-chaussée d'un immeuble lausannois, au cœur d'un quartier où le tapin a cours légal. Même si la caméra indispose les résidents du bâtiment, certains finissent par jouer avec cette présence discrète et empathique. Les deux cinéastes s'appuient en particulier sur Claudina, seule détentrice de la clé de la chambre à lessive, pour entrer en relation avec la mosaïque sociale qui se presse, papote et se chicane dans la buanderie collective. Telle cette femme qui les interpelle abruptement, racontant d'un trait comment elle est passée de «l'immeuble de la mort» (où son mari se serait suicidé) à celui de «l'enfer», avant de s'insurger: le linge sale se lave «en famille», pas «à la télévision». Pourtant, le choix des cadrages et une dose de tendre ironie au montage parviennent à densifier, l'air de rien, ces prises sur le vif d'existences malmenées. Cette tragico-comédie documentaire rend justice à la complexité de ses personnages en portant sur eux un regard qui n'est jamais sociologique.

Für die Beobachtung der «anderen Schweiz» mit ihren Verlorenen, Deklassierten und Ausgegrenzten, haben Floriane Devigne und Frédéric Florey ihr Lager im Erdgeschoss eines Hauses in einem Lausanner Viertel aufgeschlagen, wo Prostitution ein Zahlungsmittel ist. Trotz ihrer Missbilligung der Kamera beginnen einige Hausbewohner mit der diskreten, empathischen Präsenz zu spielen. Die beiden Cineasten stützen sich auf Claudina, der einzigen Verwahrerin des Schlüssels zur Gemeinschaftswaschküche, um den Kontakt mit dem bunten sozialen Gemisch, das sich hier drängt, plaudert und Streit sucht, herzustellen. Wie die Frau, die sie anspricht und ihnen erzählt, wie sie vom «Haus des Todes» (wo ihr Mann Selbstmord begangen hat) in das «Höllenhaus» kam und sich dann auflehnt: Schmutzige Wäsche wird «in der Familie», nicht «im Fernsehen» gewaschen. Dennoch gelingt es mittels der Kameraeinstellungen und einer Prise sanfter Ironie bei der Montage, die hautnah gezeigten, vom Schicksal gebeutelten Existenzen verdichtet darzustellen. Durch die Vermeidung der soziologischen Perspektive lassen die Macher dieser dokumentarischen Tragik-Komödie der Vielschichtigkeit der gefilmten Personen Gerechtigkeit widerfahren.

In order to observe the lost souls, drop-outs and socially excluded people who inhabit the "underclass of Switzerland", Floriane Devigne and Frédéric Florey set up camp in the ground floor of a Lausanne apartment building, in the heart of a district where prostitution is common practice. Even though the camera inconveniences the residents of the building, some of them end up interacting with its discreet and compassionate presence. The two filmmakers rely particularly on Claudina, the only holder of the key to the collective laundry room, so as to engage with the social mosaic that bustles, gossips and squabbles there, such as the woman who abruptly approaches them to tell, in one breath, how she went from "the building of death" (where her husband committed suicide) to a "hell", before objecting that dirty laundry should be aired in private, and not on television. However, these candid shots of battered lives are effortlessly enhanced by the shot composition and editing choices, with a dose of gentle irony. This tragi-comic documentary does justice to the complexity of its subjects by refusing to look at them from a sociological perspective.

CINEMATOGRAPHY

Frédéric Florey, Floriane Devigne

SOUND

Jürg Lempen

EDITING

Monique Dartonne

MUSIC

Alex Müller Ramirez

PRODUCTION

Eugenia Mumenthaler (Alina film),
David Epiney (Alina film),
Frédéric Féraud
(L'oeil sauvage)

FILMOGRAPHY

Frédéric Florey
2013 La clé de la chambre
à lessive
2009 Les saisons de Marie-
Thérèse Chappaz (m/f)
2007 Amotmalies (sf)
2006 Terres promises (m/f)

Floriane Devigne
2013 La clé de la chambre
à lessive
2013 Dayana Mini Market (m/f)
2010 Sœur Cousine (sf)
2009 Madame (sf)
2008 Family Movie (sf)
2007 La boîte à tartine (m/f)
2005 Les mots Claire (sf)

CONTACT

Alina film Sàrl
info@alinafilm.com
www.alinafilm.com

AXEL SALVATORI-SINZ

LES CHEBABS DE YARMOUK

FRANCE | 2013 | 78' | HD | ARABIC

THE SHEBABS OF YARMOUK

WORLD PREMIERE

COMPÉTITION REGARD NEUF**CINEMATOGRAPHY**

Axel Salvatori-Sinz

SOUND

Hervé Guyader

EDITING

Aurélie Jourdan

PRODUCTION

Magali Chirouze (Adalios)

FILMOGRAPHY

2013 *Les Chebabs de Yarmouk*
 2009 *El Museo de la Palabra y de la Imagen* (sf)
 2009 *Arca, Arte en la calle* (sf)
 2008 *Oekoumène* (sf)

Créé en 1957, Yarmouk est un district de Damas abritant un camp (non officiel) de réfugiés palestiniens qui ont fui la Nakba (1948): des tours en béton hérissées d'antennes, un camp qui pousse en hauteur... sans pour autant tutoyer les étoiles. Hassan, passionné de théâtre, l'aime ce camp et ses terrasses dominant la ville; Ala'a, lui, a pris la tangente pour étudier le cinéma au Chili; Samer essaie d'échapper à la conscription obligatoire dans l'armée syrienne; Tasneem et Waed poursuivent leurs études. Les chebabs du Yarmouk, comme ils se nomment, c'est une bande de copains, tous jeunes adultes palestiniens issus de la troisième génération. Coincés dans un pays où ils ont grandi sans jamais s'y intégrer, ils rêvent, fument, parlent, s'entraident, sous le regard de la caméra complice d'Axel Salvatori-Sinz. Le temps des feddayin et de la révolution nationaliste est révolu. Les «chebabs» (terme désignant des jeunes combattants palestiniens) sont comme les pigeons qui volent en nuées au-dessus des toits du Yarmouk – motif récurrent du film. Le ciel semble leur appartenir et pourtant, leur vol, léger, les ramène toujours au point de départ.

Der seit 1957 bestehende Damasener Bezirk Yarmouk birgt ein (inoffizielles) Lager für palästinensische, vor der Nakba (1948) geflohene Flüchtlinge: von Antennen übersäte Betontürme, ein Lager, das in die Höhe strebt... und sich nie den Sternen nähert. Hassan mit seiner Leidenschaft fürs Theater liebt das Lager mit seinen über der Stadt thronenden Terrassen, Ala'a hat sich davon gemacht, um in Chile Film zu studieren, Samer versucht, der Wehrdienstpflicht in der syrischen Armee zu entgehen, Tasneem und Waed studieren. Die chebabs von Yarmouk, wie sie sich selbst nennen, sind eine Gruppe befreundeter junger Palästinenser der dritten Generation. Sie stecken in einem Land fest, in dem sie aufgewachsen sind, ohne sich zu integrieren. Sie träumen, rauchen, reden und helfen sich gegenseitig unter dem verständnisvollen Blick der Kamera von Axel Salvatori-Sinz. Die Zeiten der Feddayin und der nationalistischen Revolution sind vorüber. Die «Chebab» (so werden die jungen palästinensischen Kämpfer bezeichnet) sind wie das wiederkehrende Bild der Taubenschwärme über den Dächern Yarmouks. Der Himmel scheint ihnen zu gehören, und doch kehren sie immer wieder an den Ausgangspunkt zurück.

Yarmouk is a district of Damascus created in 1957 which accommodates an (unofficial) camp for Palestinian refugees who fled Nakba (1948): concrete towers bristling with antennas, a camp becoming taller and taller... although it is far from reaching for the stars. Hassan, a theatre buff, loves this camp and its terraces overlooking the town; as for Ala'a, he has taken a detour to study film in Chile; Samer is attempting to avoid compulsory service in the Syrian army; and Tasneem and Waed are continuing their education. Les chebabs du Yarmouk, as they call themselves, are a group of third-generation Palestinian friends. Stuck in a country where they grew up without ever feeling integrated, they dream, smoke, talk and help each other out, all under the gaze of Axel Salvatori-Sinz's observant camera. The time of the Fedayeen and the nationalist revolution is long gone. The "chebabs" (a term designating young Palestinian fighters) are like a flock of pigeons flying over the rooftops of Yarmouk – a recurring motif in the film. The skies appear to belong to them, and yet their short flight always brings them back to the starting point.

**CONTACT**

Stephan Riguet
 AndanaFilms
 +33 475943467
 sriguet@andanafilms.com
 www.andanafilms.com

EMMANUEL CHICON



RODION ISMAILOV

MY KITH AND KIN

AZERBAIJAN, RUSSIA | 2013 | 66' | HD | AZERBAIJANI, RUSSIAN
WORLD PREMIERE

COMPÉTITION REGARD NEUF

Lolita, 10 ans, fille d'une femme russe et d'un homme d'Azerbaïdjan, est appelée à rencontrer pour la première fois la famille de son père. Elle débarque donc dans un petit village perdu au milieu des montagnes du Caucase où, ne parlant pas la langue locale, elle ne comprend rien des questions familiales ni des modes de vie de cette communauté. Habitée aux rythmes et aux atmosphères de la ville, elle est indifférente aux activités de la campagne. Même les fêtes populaires – là où elle comprend que les agneaux sont destinés aux sacrifices rituels – lui semblent des lieux inhospitaliers. Puis, soudainement la situation change. Le cinéaste, qui travaille d'une manière presque invisible en gardant toujours la bonne distance, filme les moments d'hésitation de la protagoniste, sa curiosité, son écœurement. Des plans magnifiques inscrivent les corps dans la nature âpre qui les entoure, les corps familiers des paysans et celui étranger de la jeune fille. Ils révèlent leurs regards croisés, les gestes d'une possible réciprocité. Dans un état de grâce, Lolita découvrira ses racines et la caméra son propre pouvoir d'attraction. Le cinéma a bien eu raison d'être là.

Die zehnjährige Lolita, Tochter einer Russin und eines Aserbaidschaners, wird zum ersten Mal die Familie ihres Vaters treffen. Und so kommt sie in ein kleines, verlorenes Bergdorf im Kaukasus, wo sie aufgrund fehlender Sprachkenntnisse keinen Zugang zu den familiären Fragen und der Lebensweise dieser Gemeinschaft findet. Sie ist an den Rhythmus und an die Atmosphäre der Stadt gewöhnt und hat kein Interesse an den ländlichen Aktivitäten. Sogar die Feste wo ihr bewusst wird, dass die Lämmer der Opfertod erwartet sind in ihren Augen unwirtliche Orte. Und plötzlich ändert sich die Lage. Die Filmemacherin, die durch das Einhalten des massvollen Abstands stets auf fast unsichtbare Weise arbeitet, filmt Augenblicke des Zögerns, der Neugier und des Ekels der Protagonistin. Prachtvolle Einstellungen, die die vertrauten Körper der Bauern und den fremden Körper des Mädchens mit der rauen, sie umgebenden Natur verschmelzen lassen. Sie zeigen Blicke, die sich kreuzen und die Gesten einer möglichen Gegenseitigkeit. In einem Gnadenzustand entdeckt Lolita ihre Wurzeln und die Kamera ihre eigene Anziehungskraft. Das Kino hatte Recht, da gewesen zu sein.

10-year-old Lolita, the daughter of a Russian mother and an Azerbaijani father, meets her father's family for the first time. She arrives in a small village lost in the Caucasus mountains where, not speaking the local language, she understands nothing of family matters or the lifestyle of this community. Used to the pace and atmosphere of the city, she remains indifferent to countryside activities. Even the village fêtes – where she realises the lambs are to be ritually sacrificed – seem inhospitable places to her. Then the situation suddenly changes. Working almost invisibly, always maintaining an appropriate distance, the filmmaker captures the protagonist's moments of hesitation, her curiosity, her disgust. Magnificent shots engrave the bodies onto the harsh nature that surrounds them, the familiar bodies of the local people and that of the young girl, the outsider. They reveal their converged views, the actions of possible reciprocity. In a state of grace, Lolita discovers her roots and the camera its own power of attraction. Cinema was right to be there.

SCREENPLAY
Rodion Ismailov

CINEMATOGRAPHY
Mikhail Gorobchuk

SOUND
Michael Alekseenkov

EDITING
Svetlana Lyadvina,
Alla Davydova

MUSIC
Vladimir Kuptsov

PRODUCTION
Rodion Ismailov (DC Film),
Svetlana Dalskaya

FILMOGRAPHY
2013 My kith and kin
2010 Nomads (mf)

CONTACT
Rodion Ismailov
DC Films
+7 9153012402
irodion@rambler.ru

LUCIANO BARISONE

DAVID REDMON, ASHLEY SABIN

NIGHT LABOR

UNITED STATES, CANADA | 2013 | 70' | HD | ENGLISH

WORLD PREMIERE

**CINEMATOGRAPHY**

David Redmon

EDITING

David Redmon

PRODUCTIONDavid Redmon
(Carnavalesque Films)**FILMOGRAPHY**

2013 Night Labor
 2012 Kingdom of Animal
 2012 Downeast
 2011 Girl Model
 2008 Intimidad
 2009 Invisible Girlfriend
 2007 Kamp Katrina
 2005 Mardi Gras: Made in China

Sherman vit dans un lieu inconnu et lointain. Le jour, il ramasse des palourdes; la nuit, il travaille seul dans une poissonnerie industrielle, absorbé dans un monde intérieur, préparant les outils de l'équipe d'ouvriers de six heures du matin. Au calme et à la marginalité de Sherman, à un certain isolement, s'oppose alors brièvement la violence engendrée par la consommation moderne.

A travers la puissance d'une image et d'un son magistraux se construit une narration faite de plans lents et minimaux, reposant sur l'observation d'un personnage aux traits singuliers. Evoquant par moment le film d'horreur, *Night Labor* se déploie en un mystère lyrique et pictural, empli de contrastes. Familiarisés lors de leurs études au Film Study Center de l'Université de Harvard à des films tels que *Leviathan* de Véréna Paravel et Lucien Castaing-Taylor, les deux réalisateurs se sont intéressés «à la forme et à la couleur comme de possibles façons de montrer des histoires. Le langage devient obsolète, et le silence et les sons notre palette. Sherman [...] ressemble au monde qu'il habite». (AS/DR)

Sherman lebt an einem unbekanntem, fernen Ort. Tagsüber sammelt er Venusmuscheln, abends arbeitet er – vollkommen in seine eigene innere Welt versunken – alleine in einer Fischfabrik und bereitet die Werkzeuge für die Frühschicht um sechs Uhr vor. Der mit einer gewissen Isolation verbundenen Ruhe und Marginalität Shermans ist hier als kurzer Ausschnitt die Gewalttätigkeit des modernen Konsums entgegengesetzt.

In langsamen, minimalistischen Einstellungen baut sich aus eindringlichen Bildern und meisterhaftem Ton eine Erzählung auf, getragen von der Beobachtung einer Person mit markanten Gesichtszügen. *Night Labor* – streckenweise an einen Horrorfilm erinnernd – entfaltet sich zu einem lyrischen und bildhaften Mysterium voller Kontraste. Die Regisseure Verena Paravel und Lucien Castaing-Taylor, die während ihres Studiums am Film Study Center der Universität Harvard mit Filmen wie *Leviathan* in Kontakt gekommen waren, haben sich dafür interessiert, «Form und Farbe als mögliche Arten, Geschichten zu zeigen. Sprache wird obsolet, Ruhe und Klänge sind unsere Ausdruckspalette; Sherman [...] ähnelt der Welt, die er bewohnt».

Sherman lives in a remote and forgotten place. By day, he digs for clams; by night, he works alone in an industrial fishmonger's, absorbed in an inner world, preparing the work tools for the 6 a.m. shift. Sherman's calmness and marginalisation, his sense of isolation, is then briefly contrasted with the violence generated by modern consumerism.

A narrative of slow, minimalist takes, relying on observation and a personality with exceptional traits, builds through a combination of powerful images and remarkable sound. At times reminiscent of a horror film, *Night Labor* unfolds in lyrical and pictorial mystery, full of contrasts. Familiar from their studies at the Film Study Center of Harvard University with work such as *Leviathan* by Véréna Paravel and Lucien Castaing-Taylor, the two directors became "interested in form and colour as ways to show stories. Language became obsolete and silence and environmental sounds became our palette. Sherman [...] resembles the world he inhabits". (AS/DR)

CONTACTDavid Redmon, Ashley Sabin
Carnavalesque Films
ashley.sabin@gmail.com



NICK BENTGEN

NORTHERN LIGHT

UNITED STATES | 2013 | 105' | HD | ENGLISH
INTERNATIONAL PREMIERE

COMPÉTITION REGARD NEUF

Un coin reculé du Michigan, au nord-est des Etats-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» (NB). 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. A 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 Hausfrau, Angestellte im Supermarkt oder Bodybuilderin. «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» (NB). 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 ziselerte, 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" (NB). 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 for ever. The chiselled and elliptic montage cuts, alternates and enlarges; and the dialogue, caught in snippets, is 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.

CINEMATOGRAPHY

Nick Bentgen

SOUND

Jeff Seelye, Mark Phillips

EDITING

Yoonha Park, Saela Davis

MUSIC

Daniel Bensi,
Saunder Jurriaans

PRODUCTION

Lisa Kjerulff
(Tetherball LLC)

FILMOGRAPHY

2013 Northern Light

CONTACT

Lisa Kjerulff
Tetherball
+1 6469249132
lisa.kjerulff@gmail.com

EDGAR HONETSCHLÄGER

OMSCH

AUSTRIA | 2013 | 83' | HD | GERMAN

WORLD PREMIERE

**SCREENPLAY**Edgar Honetschläger,
Stefan Fauland**CINEMATOGRAPHY**Daniel Hollerweger,
Edgar Honetschläger**EDITING**Edgar Honetschläger,
Stefan Fauland**MUSIC**

Morton Feldman

PRODUCTIONEdgar Honetschläger
(Edoko Institute Vienna),
Yukika Kudo
(Edoko Institute Vienna)**FILMOGRAPHY**

2013 OMSCH – ein Plädoyer
fürs hohe Alter
2012 Sehnsucht (sf)
2012 Kazue (sf)
2011 Aun – The Beginning and
Ending of all Things
2011 Tarzan (sf)
2009 Sugar and Ice (sf)
2007 Beijing Holiday
2005 Erni (sf)
2003 Il mare e la torta (sf)
2002 George in Hollywood (sf)
2001 Enduring Freedom
2000 Colors (sf)
2000 L+R
1997 Milk
1992 Sequences (sf)

CONTACTYukika Kudo
Edoko Institute
+43 69918207767
komken@keroco.net

« Si vous buvez ce jus vous vivrez jusqu'à cent ans » – « J'y suis déjà arrivée sans ce jus, n'est-ce pas ? » La relation filmée entre le cinéaste, un quadragénaire, peintre et voyageur, et Omsch, sa voisine de palier centenaire, est parsemée de dialogues de ce genre, sages et pétillants. Commencée par hasard et par jeu, elle devient au fil du temps le témoignage poignant d'une sorte d'affinité élective. Leurs rencontres, leurs colloques, leur correspondance, interrompus et repris au fil des années sont le tissu d'un film personnel, tendre et surprenant. Une constatation sereine et imperturbable de la vieillesse, de l'inéluctable pouvoir du temps qui passe. « Omsch avait la capacité de te faire sentir qu'avoir cent ans est une grande joie. Les émotions ne diminuent pas avec les années, au contraire elles gagnent en intensité. Les raisonnements de la très vieille dame, sa présence et son inépuisable sens de l'humour étaient une source de jeunesse. Une amitié entre une personne âgée et quelqu'un de plus jeune est une rencontre infiniment gratifiante des deux côtés. Devenir vieux n'est pas une menace, mais plutôt quelque chose qu'on peut sincèrement attendre avec impatience. » (EH)

« Wenn Sie diesen Saft trinken, werden Sie Hundert » – « Das habe ich doch auch ohne diesen Saft bereits geschafft, oder? » Die gefilmte Beziehung zwischen dem Filmemacher, um die Vierzig, nebenbei Maler und Reisender, und Omsch, seiner hundertjährigen Nachbarin, ist von weisen, prickelnden Dialogen wie diesem durchzogen. Was zufällig und spielerisch begonnen hatte, wurde mit der Zeit zum ergreifenden Zeugnis einer Seelenverwandtschaft. Ihre hin und wieder für kurze Zeit aussetzenden Begegnungen, Gespräche und Briefwechsel bilden das Gewebe eines persönlichen, zarten und überraschenden Films. Eine unbeirrbar heitere Feststellung des Alters, der unausweichlichen Macht der vergehenden Zeit. « Omsch hatte die Gabe, einem das Gefühl zu geben, dass es eine grosse Freude ist, Hundert Jahre alt zu werden. Die Emotionen werden mit den Jahren nicht schwächer, sondern im Gegenteil noch intensiver. Die Gedankengänge der sehr alten Dame, ihre Präsenz und ihr unerschöpflicher Humor waren eine Quelle der Jugend. Eine Freundschaft zwischen einem alten und einem jüngeren Menschen ist für beide Seiten etwas unendlich Wertvolles. Das Alter ist keine Bedrohung sondern vielmehr etwas, das man entgegen sehen darf. » (EH)

“If you drink this juice, you'll make it to a hundred” – “I made it to a hundred without this juice, didn't I?” The filmed relationship between the director, a man in his forties, a painter and traveller, and Omsch, his centenarian neighbour, is peppered with wise and sparkling dialogue of this kind. Begun by chance and for fun, over time it becomes the poignant testimony to a kind of elective kinship. Their encounters, discussions and correspondence, interrupted and picked up again over the years, form the fabric of this personal, tender and surprising film. A calm and imperturbable observation on age and on the inescapable power of the passage of time. “Omsch had the ability to make you feel that being one hundred years old is a great joy. Emotions do not decrease; no, they gain in intensity as the years march on. The very old lady's reasoning, her presence and her unfailing sense of humour are a fountain of youth. A friendship between old and young becomes an infinitely rewarding encounter for both. Getting old is not a threat, rather it's something one can sincerely look forward to.” (EH)



GIOVANNI CIONI

PER ULISSE

FRANCE, ITALY | 2013 | 90' | HD | ITALIAN

FOR ULYSSE

WORLD PREMIERE

Après le naufrage de leur existence, des personnes se retrouvent dans un lieu d'accueil et de rencontre. Parmi eux, un inconnu. On l'appelle Ulysse. Il a connu la drogue, la prison, le vagabondage. Puis, un jour, il repart. Personne ne sait où il a disparu. De temps en temps, quelqu'un croit l'avoir vu. Quelqu'un, qui l'a connu, parle de lui. Un autre a vécu et vit ce qu'Ulysse a vécu. « Peut-être qu'Ulysse est un personnage qu'ils inventent pour parler de ce qu'ils vivent : de leur retour, improbable, rêvé, vers une vie vécue une deuxième fois, où il faut se raconter, à travers un film à faire, pour exister. Ils affabulent, mais ils ne sont pas vraiment là. Comme le héros homérique Ulysse, ils sont toujours entre deux étapes de leur vie » (GC). L'Italie qui « n'existe pas » dans les images des médias, celle maudite et oubliée des laissés-pour-compte, se montre dans toute son impudique innocence à la caméra de Giovanni Cioni. Des hommes et des femmes chantent, chuchotent, hurlent. Ils montrent que l'humanité n'est pas perdue. Un film visionnaire et poétique qui renvoie à l'œuvre documentaire de Pasolini et Bellocchio. Une œuvre triste et vitale qui chante le deuil du monde.

Nach ihrem existenziellen Schiffbruch finden sich mehrere Personen in einem Aufnahmezentrum wieder. Darunter ein Unbekannter. Man nennt ihn Odysseus. Er hatte mit Drogen, Gefängnis und Obdachlosigkeit zu tun. Eines Tages bricht er wieder auf. Niemand weiss, wohin. Man meint, ihn gesehen zu haben. Jemand der ihn kannte, spricht von ihm. Ein anderer durchlebt, was auch Odysseus' Schicksal prägte. « Odysseus ist möglicherweise eine erfundene Figur, um von dem zu sprechen, was sie erlebten: Ihrer geträumten Rückkehr in ein erneut gelebtes Leben, in dem man sich erzählen muss, um zu existieren. Sie fabulieren, aber sie sind nicht wirklich anwesend. Wie Homers Odysseus befinden sie sich permanent zwischen zwei Etappen ihres Lebens » (GC). Das verfluchte, vergessene Italien der Ausgestossenen, das es in den Bildern der Medien « nicht gibt », zeigt sich in seiner ganzen unkeuschen Unschuld vor der Kamera Giovanni Cionis. Männer und Frauen, die singen, flüstern, schreiben. Die zeigen, dass die Menschheit nicht verloren ist. Ein visionärer und poetischer Film, der die Dokumentarfilme Pasolinis und Bellocchios in Erinnerung ruft. Ein trauriges, lebenswichtiges Werk und ein Trauergesang auf die Welt.

After the collapse of their existence, people gather in a meeting and welcome centre. Among them comes a stranger. They call him Ulysse. He has experienced drugs, prison and homelessness. Then one day he leaves. No one knows where he has gone. From time to time, someone thinks they have seen him. Someone who knew him talks about him. Another has lived, is living, what Ulysse has lived. « Perhaps Ulysse is a character that they have invented to talk about what they are living through: about their return, improbable, dreamed of, to a second chance at life, where you have to tell yourself stories, through a film to be made, so as to exist. They are inventing stories, but they are not really there. Like the Homeric hero Ulysses, they are always between two stages of their life » (GC). The Italy that « does not exist » in media images – the cursed and forgotten Italy of the socially excluded – reveals itself in all its indecent innocence to Giovanni Cioni's camera. Men and women sing, whisper and shout, showing that humanity is not lost. A visionary, poetic film referencing the documentary work of Pasolini and Bellocchio. A vibrant work that puts the sadness of the world to song.

CINEMATOGRAPHY

Giovanni Cioni

SOUND

Saverio Damiani

EDITING

Aline Hervé

PRODUCTION

Giovanni Cioni
(Teatri Uniti),
Michel David
(Zeugma Films)

FILMOGRAPHY

2013 Per Ulysse
2012 Gli Intrepidi
2009 In Purgatorio
2009 Prima di napoli (sf)
2006–2009 Olhos/Yeux (mlf)
2006 Au Monde – Sans Fin
Tyresias (mlf)
2006 Au Monde – Love (sf)
2006 Au Monde – Une saison
en enfer (sf)
2007 Prelude a fantomes (sf)
2006 Dal Paradiso (sf)
2005 In Questi Luoghi (sf)
2003 Nous/Autres
2003 Temoins, Lisbonne,
Aout 00
1999 Lourdes Las Vegas
1997 Avoir mal partout (sf)
1993 De Retour (sf)
1988 Le Gout de l'éveil (sf)

CONTACT

Michel David
Zeugma Films
+33 1 43870054
mdavid@zeugma-films.fr
www.zeugmafilms.fr

LUCIANO BARISONE

PIERRE-YVES BORGEAUD

VIRAMUNDO – UN VOYAGE MUSICAL AVEC GILBERTO GIL

SWITZERLAND, FRANCE | 2013 | 93' | HD | ENGLISH,
PORTUGUESE, FRENCH

VIRAMUNDO – A MUSICAL JOURNEY WITH GILBERTO GIL

WORLD PREMIERE



CINEMATOGRAPHY

Camille Cottagnoud,
Leandro Monti,
Pierre-Yves Borgeaud

SOUND

Carlo Thoss, Vincent Piponnier

EDITING

Daniel Gibel,
Pierre-Yves Borgeaud,
Michaël Phelippeau

MUSIC

Gilberto Gil, Vusi Mahlasela,
Shellie Morris, etc.

PRODUCTION

Emmanuel Gétaz (Dreampixies
sàrl), Frédéric Corvez (Urban
Factory), Clément Duboin
(Urban Factory)

FILMOGRAPHY

2013 Viramundo – Un voyage
musical avec Gilberto Gil
2009 Subjectif cinéma
2006 Retour à Gorée
2004 Family Music
2003 iXième: journal d'un
prisonnier (co-director)
2002 Inland
2002 Cartographies 3 – Interface
2000 My Body Electric
1998 Swiss Jam
1998 Music Hotel
1998 Anouar Brahém
1997 Nils Petter Molvaer
1996 The Knitting Factory
1990 Encore une histoire
d'amour (sf)

CONTACT

Urban Distribution
+33 148704655
arnaud@urbandistrib.com
www.urbandistrib.com

Gilberto Gil n'est pas seulement un musicien. Il est aussi un homme politique, qui a consacré une partie de sa vie à la promotion de la diversité culturelle au sein d'un monde de plus en plus globalisé. Cet engagement est le point focal de *Viramundo – un voyage musical avec Gilberto Gil*, récit d'un voyage dans l'hémisphère méridional du monde qui amène Gil de Bahia aux territoires des aborigènes australiens, des périphéries urbaines de l'Afrique du Sud à la région amazonienne. Ce périple, qui cherche à encourager les échanges à travers les nouveaux médias et à faire fusionner les différentes créativités musicales, est accompagné par le regard précis et sensible du cinéaste, qui sait comment filmer la musique et surtout comment capter le sens profond d'une rencontre. «Le voyage conduit Gilberto Gil dans des lieux où la question raciale reste omniprésente, problématique et douloureuse. Le film met en lumière sa réaction face aux divisions et aux préjugés. Mais son point central, c'est aussi la musique. Même s'il est politiquement engagé, Gil sait parfaitement que la musique et la poésie sont les instruments les plus efficaces pour arriver au cœur des choses.» (PYB)

Gilberto Gil ist nicht nur Musiker. Er ist ebenfalls ein Politiker, der einen Teil seines Lebens der Förderung der kulturellen Diversität in einer zunehmend globalisierten Welt gewidmet hat. Dieses Engagement ist der zentrale Punkt von *Viramundo – un voyage musical avec Gilberto Gil*, der Erzählung über eine Reise auf der Südhalbkugel, die Gil von Bahia in die Gebiete der australischen Ureinwohner und von Stadtrandgebieten in Südafrika in die Amazonasregion führt. Eine Reise – begleitet von dem präzisen und einfühlsamen Blick des Filmmachers, der weiss, wie man Musik filmt und vor allem den tieferen Sinn einer Begegnung erfasst – mit der ein Austausch mittels der neuen Medien angeregt und die verschiedenen musikalischen Kreativitäten verschmolzen werden sollen. «Die Reise führt Gilberto Gil an Orte, wo die Rassenfrage allgegenwärtig, problematisch und schmerzhaft ist. Der Film verfolgt seine Reaktion gegenüber Spaltungen und Vorurteilen. Ein weiterer zentraler Punkt ist die Musik. Denn trotz seines politischen Engagements ist sich Gil der Tatsache bewusst, dass Musik und Poesie die wirksamsten Instrumente sind, um zum Kern der Dinge vorzudringen.» (PYB)

Gilberto Gil is more than just a musician. He is also a politician who has dedicated much of his life to promoting cultural diversity in an increasingly globalised world. This commitment forms the focal point of *Viramundo – un voyage musical avec Gilberto Gil*, an account of a trip to the southern hemisphere that takes Gil from Bahia to the lands of the Aboriginal peoples of Australia and from the urban neighbourhoods of South Africa to the Amazon region. This journey, which seeks to encourage exchanges through new media and bring together different musical creative forces, is accompanied by the precise and sensitive gaze of the filmmaker, who knows how to capture music and, above all, the profound sense of an encounter. "The journey leads Gilberto Gil to places where racial issues remain omnipresent, problematic and painful. The film focuses on his reaction to these divisions and prejudices. Music is also of course a central feature of the film. Even if Gil has been involved politically, he knows intimately that music and poetry are the most efficient tools for getting to the heart of things." (PYB)



PHILIPP DIETRICH

WEISS DER WIND

GERMANY | 2013 | 80' | HD | GERMAN

THE WIND ONLY KNOWS

WORLD PREMIERE

COMPÉTITION REGARD NEUF

Une jeune fille sort d'une cure de désintoxication et retrouve sa famille et les problèmes habituels qu'elle avait laissés derrière elle. Elle vit dans la région de Lausitz, à l'est de Cottbus, sur la rivière Lausitzer Neisse. C'est aussi la frontière germano-polonaise, région qui a beaucoup souffert après la réunification allemande de 1990 en raison d'un taux de chômage extrême. Elle essaie alors de trouver des façons de reconstruire son quotidien sans pour autant revenir aux vieilles habitudes. Ce n'est pourtant pas évident car sa vie a l'air de s'être arrêtée. Comme toujours. Il n'y a que le vent qui semble pouvoir se déplacer à l'infini. La vie s'éternise jour après jour et les réponses sont difficiles à trouver. En fait, il n'y a pas de réponse. La famille tente malgré tout de rester unie alors que tout le reste s'effondre en silence. Soigneusement élaboré, le film de Philipp Diettrich est un travail d'observation en profondeur qui réussit à éviter les pièges traditionnels du documentaire social grâce à un traitement très personnel. Tourné dans un noir et blanc éclatant, le film jette une lumière inquiétante sur une partie moins visible du soi-disant miracle économique allemand.

Ein junges Mädchen kommt zurück aus der Entziehungskur. Ihre Familie und die üblichen Probleme, die sie zurückgelassen hatte, stehen schon bereit und erwarten sie. Sie lebt in der Lausitz, östlich von Cottbus, an der Lausitzer Neisse, der Grenze zwischen Deutschland und Polen, in einer Gegend, die nach der Wende 1990 schwer unter der hohen Arbeitslosigkeit zu leiden hatte. Sie sucht nach Möglichkeiten, ihr Leben in den Griff zu bekommen und nicht in die alten Gewohnheiten zurückzufallen. Leicht ist es nicht, denn ihr Leben scheint stillzustehen. Wie immer. Endlos bewegt sich nur der Wind. Das Leben schleppt sich dahin und einfache Antworten gibt es nicht. Eigentlich gibt es sogar überhaupt keine Antworten. Und so versucht die Familie zusammenzuhalten, während alles still und leise auseinander fällt. Der sorgfältig strukturierte, vor allem beobachtende Film von Philipp Diettrich vermeidet durch eine sehr persönliche Herangehensweise die traditionellen Markenzeichen des Sozialdokumentarfilms. In leuchtendem Schwarzweiss gedreht, wirft der Film ein verstörendes Licht auf eine nur selten gezeigte Facette des deutschen Wirtschaftswunders.

A young girl returns from rehab. She finds her family – and the usual problems she left behind – lined up again and waiting for her. She lives in the Lausitz region, east of Cottbus, on the river Lausitzer Neisse, which is also the German-Polish border, a place that has suffered severely after the German reunification of 1990 due to extreme unemployment. She tries to figure out ways to put her life together and not get back to the old habits. It is not easy though, because her life seems to be standing still. As always. There is only the wind that seems to move on endlessly. Life drags on day after day and there are no easy answers around. Well, there are no answers at all. So the family tries to stick together even though everything else is silently falling apart. Carefully crafted, a deeply observational work, Philipp Diettrich's film eschews all the traditional trademarks of the social documentary working in a highly personal way. Shot in luminous black and white, the film sheds a disturbing light on a lesser seen part of the so-called German economic miracle.

CINEMATOGRAPHY

Melanie Jilg

SOUND

Cornelia Böhm

EDITING

Lukas Sander

PRODUCTION

Philipp Diettrich
(Eastend Filmproduktion)

FILMOGRAPHY

2013 Weiß der Wind
2009 BaiaMare (mlf)

SIMON BAUMANN

ZUM BEISPIEL SUBERG

SWITZERLAND | 2013 | 90' | HD | SWISS GERMAN

WORLD PREMIERE

**CINEMATOGRAPHY**

Andreas Pfiffner, Louis Mataré

SOUND

Peter Von Siebenthal

EDITING

Katharina Bhend

PRODUCTIONDieter Fahrer
(Balzli & Fahrer GmbH)**FILMOGRAPHY**

2013 Zum Beispiel Suberg
 2012 Image Problem
 2009 A Cigarette For Two (sf)
 2009 Emozioniere – Was kostet
 eine Träne? (sf)
 2007 Hope Music
 2007 Zugzwang (sf)
 2005 Meeting On The 2nd Floor
 (mlf)

**First lauréate «documentaire-CH»,
 Pour-cent culturel Migros/SSR**

Si le monde était un village, ce pourrait être Suberg, patelin endormi du Plateau suisse ne connaissant pratiquement aucune vie associative. Simon Baumann, réalisateur et protagoniste du film, habite là depuis sa naissance – il y a 32 ans –, et a jusqu'ici royalement ignoré la vie de son village. Ses ancêtres ont marqué la communauté avant que son père, politicien écologique, ne devienne l'un des ennemis publics du lieu. Pour son film, Simon Baumann s'en va, plein d'espoir, en quête d'une communauté villageoise. Il se heurte cependant aux opposants de son père qui lui ferment les portes au nez. Ce ne sera pas le cas du chœur d'hommes, qui, après quelques doutes et ayant fortement besoin de sang neuf, l'accueille finalement à bras ouverts. En voix off, Baumann fait part de ses réflexions sur ces différentes rencontres. En cherchant à s'intégrer, il adopte un comportement à mi-chemin entre une volonté de rapprochement et le désir de rester fidèle à soi-même – en résistant à la tentation au conservatisme ambiant par une attitude ironique. A travers cette parodie subtile du Heimatfilm, le co-réalisateur de *Image Problem* (2012), film ayant déclenché de nombreuses discussions, a également réussi à proposer le portrait préoccupant d'un monde replié sur lui-même.

Wenn die Welt ein Dorf ist, dann kann Suberg im Schweizer Mittelland umgekehrt für die Welt stehen: ein Dorf, das sich zum Schlafdorf entwickelt hat. Simon Baumann, Regisseur und Protagonist des Films, lebt seit seiner Geburt vor 32 Jahren in Suberg und hat das Dorfleben bisher erfolgreich ignoriert. Seine Vorfahren hatten die Gemeinde noch mitgeprägt, wobei der Vater als grüner Politiker zum Feindbild wurde. Als sich Baumann nun hoffnungsvoll auf die Suche nach einer dörflichen Gemeinschaft macht, knallen ihm die Gegner seines Vaters die Türe vor der Nase zu. Nicht so der Männerchor, der dringend Nachwuchs braucht, und ihn zuerst skeptisch, dann mit offenen Armen empfängt. Die verschiedenen Begegnungen reflektiert Baumann im persönlichen Kommentar im Off. Er sucht für seinen Integrationsversuch nach einer passenden Haltung zwischen Annäherung und Abgrenzung – der konservativen Versuchung vor allem mittels Ironie widerstehend. Dem Koregisseur des viel diskutierten *Image Problem* (2012) ist mit dieser subtilen Parodie eines Heimatfilms auch das beunruhigende Portrait einer Welt des Rückzugs gelungen.

If the world is a village, then conversely Suberg on the Swiss plateau can represent the world: a place that has become a sleeping village. Simon Baumann, director and protagonist of the film, has been living in Suberg since his birth 32 years ago and had successfully ignored village life before now. His ancestors had helped to form the community, yet his father, as a green politician, had become an enemy figure. As Baumann now ventures out hopefully in search of a village community, his father's opponents slam their doors in his face, quite unlike the male-voice choir, in dire need of new blood, who view him sceptically at first, but then welcome him with open arms. Baumann reflects on the various encounters offscreen. In his attempt at integration, he seeks a fitting attitude between rapprochement and dissociation, overcoming the temptation to be conservative especially through irony. The co-director of the much-discussed *Image Problem* (2012) has succeeded, in this subtle parody of a Heimatfilm, to paint a disconcerting portrait of a world of withdrawal.

CONTACT

Balzli & Fahrer GmbH
 +41 313329438
 balzli-fahrer@gmx.net
 www.balzli-fahrer.ch

JENNY BILLETER




PERSPECTIVES D'UN DOC

DEVELOPPEZ UN PROJET
DE DOCUMENTAIRE
ET GAGNEZ **10'000** FRANCS !

TOUTES LES INFORMATIONS ET L'ACTUALITÉ DES DOCUMENTAIRES SUR : RTS.CH/DOCS

RTS Radio Télévision
Suisse

**VISIONS
DU RÉEL**



18 FILMS PRÉSENTÉS EN PREMIÈRE MONDIALE OU INTERNATIONALE CONCOURENT POUR LE PRIX GEORGE FOUNDATION RÉCOMPENSANT LE MEILLEUR MOYEN MÉTRAGE (CHF 10 000) ET LE PRIX SPÉCIAL GEORGE FOUNDATION POUR LE MOYEN MÉTRAGE LE PLUS INNOVANT (CHF 5000). LES FILMS SUISSES CONCOURENT ÉGALEMENT – TOUTES SECTIONS CONFONDUES – POUR LE GRAND PRIX SRG SSR (CHF 15 000) POUR LE MEILLEUR LONG OU MOYEN MÉTRAGE SUISSE, LE PRIX SPÉCIAL DU JURY SSA/SUISSIMAGE POUR LE LONG OU MOYEN MÉTRAGE SUISSE LE PLUS INNOVANT (CHF 10 000) ET LE PRIX C-SIDE OFFERT EN PRESTATION DE POSTPRODUCTION RÉCOMPENSANT LE MEILLEUR JEUNE CINÉASTE SUISSE.

18 FILME PRÄSENTIERT ALS WELTPREMIEREN ODER INTERNATIONALE PREMIEREN. DIESE FILME BEWERBEN SICH FÜR DEN PREIS GEORGE FOUNDATION FÜR DEN BESTEN MITTELLANGEN FILM (CHF 10 000) UND DEN SPEZIALPREIS GEORGE FOUNDATION FÜR DEN INNOVATIVSTEN MITTELLANGEN FILM (CHF 5000). DIE SCHWEIZER FILME KÄMPFEN EBENFALLS – UNTER ALLEN SEKTIONEN – UM DEN GROSSEN PREIS SRG SSR (CHF 15 000) FÜR DEN BESTEN LANGEN ODER MITTELLANGEN SCHWEIZER FILM, DEN SPEZIALPREIS DER JURY SSA/SUISSIMAGE FÜR DEN INNOVATIVSTEN LANG- ODER MITTELLANGEN FILM (CHF 10 000) UND DEN POSTPRODUKTIONSPREIS C-SIDE, DER AN DEN BESTEN JUNGEN, SCHWEIZER FILMEMACHER VERGEBEN WIRD.

18 FILMS ARE SHOWN AS WORLD OR INTERNATIONAL PREMIERES. THESE FILMS ARE ELIGIBLE FOR THE GEORGE FOUNDATION PRIZE FOR THE BEST MEDIUM-LENGTH FILM (CHF 10,000) AND THE SPECIAL GEORGE FOUNDATION PRIZE FOR THE MOST INNOVATIVE MEDIUM-LENGTH FILM (CHF 5,000). THE SWISS FILMS – REGARDLESS OF SECTION – ARE ELIGIBLE FOR THE GRAND PRIX SRG SSR (CHF 15,000) FOR THE BEST SWISS FEATURE- OR MEDIUM-LENGTH FILM AND THE SPECIAL PRIZE OF THE JURY SSA/SUISSIMAGE (CHF 10,000) FOR THE MOST INNOVATIVE SWISS FEATURE- OR MEDIUM-LENGTH FILM AND THE C-SIDE PRIZE OFFERED IN KIND OF POST-PRODUCTION SERVICES TO THE BEST YOUNG SWISS DIRECTOR.



COMPÉTITION
INTERNATIONALE
MOYENS MÉTRAGES

ANJA DORNIEDEN, JUAN DAVID GONZALEZ MONROY

A FLEA'S SKIN WOULD BE TOO BIG FOR YOU

GERMANY | 2013 | 47' | 16 MM | MANDARIN CHINESE
WORLD PREMIERE



CINEMATOGRAPHY

Anja Dornieden,
Juan David González Monroy

SOUND

Christian Obermaier

EDITING

Juan David González Monroy

PRODUCTION

Juan David Gonzalez Monroy
(Ojoboca),
Anja Dornieden (Ojoboca)

FILMOGRAPHY

2013 A flea's skin would be too big for you (mlf)
2013 Come and dance with me (sf)
2012 Eigenheim (sf)
2012 The HandEye (Bone Ghosts) (sf)
2012 The EyeHand (Peeping Walls) (sf)
2012 Oro Parece (sf)
2011 Awe Shocks (sf)

Le parc d'attractions Kingdom of Dwarves a ouvert ses portes au public en 2009 dans la province du Yunnan en Chine. Une énorme campagne de recrutement a été lancée appelant les personnes de petite taille de toute la Chine à venir vivre et travailler dans l'enceinte du parc lui-même pour divertir les clients. Pour être recrutés, les postulants devaient satisfaire deux critères stricts: ne pas dépasser 130 cm et avoir entre 18 et 40 ans. Si les candidats répondaient à ces deux exigences, ils étaient embauchés. Evitant tout cliché politiquement correct, les réalisateurs évoluent sur un terrain miné. Ils pénètrent dans un environnement parfaitement inconnu. Les employés ayant travaillé à la mise en place du parc l'ont transformé afin de l'adapter à leur propre vision du monde, fabriquant ainsi un univers parallèle fantastique au cœur même de l'espace dédié au divertissement de masse. Ce monde subvertit les valeurs et les règles de la vaste majorité de la population, qui reste silencieuse et passive. *A flea's skin would be too big for you* est un conte subtil et anarchique qui réfute le concept même de «normalité».

Der Freizeitpark «Königreich der Zwerge» wurde 2009 in der chinesischen Provinz Yunnan eröffnet. Mit einer landesweiten Kampagne wurden Kleinwüchsige aus ganz China gesucht, die im Freizeitpark leben und arbeiten und die zahlenden Besucher unterhalten sollten. Um eingestellt zu werden, mussten zwei Regeln zwingend erfüllt sein: Ein Mitglied des Personals darf höchstens 1,30m gross und muss zwischen 18 und 40 Jahren alt sein. Alle Bewerber, die diese beiden Bedingungen erfüllten, wurden eingestellt. Unter Vermeidung aller politisch korrekten Klischees bewegen sich die Regisseure auf ziemlich holprigen Grund. Plötzlich stehen sie in einer vollkommen fremden Umgebung. Die in den Anlagen arbeitenden Leute haben den Park verwandelt, um ihn ihrem eigenen Bild von der Welt anzupassen. Und so entstand mitten im Zentrum der Massenunterhaltung eine parallele Fantasiewelt. Eine Welt, die die Werte und Regeln der überwältigenden, stillen Mehrheit unterwandert. *A flea's skin would be too big for you* ist eine feinsinnige, anarchistische Erzählung, die der Annahme, es gäbe so etwas wie «Normalität», den Boden entzieht.

The theme park Kingdom of Dwarves opened to the public in 2009 in the Yunnan province of China. A heavy recruitment campaign started as dwarves from all over China were asked to live and work inside the facilities of the park itself and entertain the paying guests. In order to be employed, two rules had to be applied strictly. All personnel could not be taller than 130 cm and the age range had to be between 18 and 40 years. Once the people seeking employment could fulfil these two requirements they were on board. Avoiding every politically correct cliché the directors tread on some very bumpy ground. What they walk into is a completely alien landscape. The people working on the premises of the park have transformed it to make it fit their own image of the world. Thus a parallel fantasy world is created at the heart of mass entertainment itself. A world that subverts the values and rules of the vast and silent majority. *A flea's skin would be too big for you* is a subtle and anarchistic tale that refutes the idea that there does exist something called "normality".

CONTACT

Juan David González Monroy
Ojoboca
+49 15115700471
jdgonzalezmonroy@gmail.com



MLADEN KOVACEVIC

ANPLAGD

SERBIA, FINLAND | 2013 | 52' | HD | SERBIAN

UNPLUGGED

WORLD PREMIERE

«La musique a rarement été aussi extravagante» (MK), ou l'art de jouer de la musique avec des feuilles d'arbres. Il y a Vera, l'ancienne détective privée mariée dans son plus jeune âge, Pera, le paysan expert et Josip, l'inventeur d'instruments tentant d'élucider le mystère de la feuille parfaite. Des personnages insolites et charmants qui nous entraînent dans la folie créative serbe, dans un univers musical traditionnel insoupçonnable, qui semble hélas voué à lentement disparaître. Le film s'ouvre sur une déambulation de Vera dans ce qui paraît être un lieu dédié à la musique, où chaque studio renferme un style différent; sur une porte l'inscription: «Mort au capitalisme, liberté au peuple». Un regard observationnel qui participe et échange, au cours de moments de ravissante complicité entre l'équipe de tournage – en particulier le preneur de son – et les protagonistes. Un film réjouissant, plein de poésie et de grâce, qui se déroule dans un temps suspendu, ou plutôt hors du temps, hors du monde, à l'ombre de la puissance d'évasion de la musique.

«Musik war selten unkonventioneller» (MK), oder die Kunst, mit den Blättern der Bäume Musik zu machen. Da sind Vera, die jung verheiratete, ehemalige Privatdetektivin, Pera, der fachkundige Landwirt, und Josip, der Erfinder von Musikinstrumenten, der das Geheimnis des perfekten Blattes zu lüften sucht. Ungewöhnliche, charmante Figuren, die uns in den Strudel der serbischen Kreativität ziehen, eine ungeahnte Welt der traditionellen Musik, die dem langsamen Verschwinden geweiht zu sein scheint. Der Film beginnt mit einem Spaziergang Veras durch einen Ort, der mit Musik zu tun haben muss, wo jedes Studio einen anderen Stil hat. Über einer der Türen ist «Tod dem Kapitalismus, Freiheit dem Volk» zu lesen. Ein beobachtender Blick, der teilnimmt und austauscht in Augenblicken der hinreissenden Vertrautheit zwischen dem Filmteam – insbesondere dem Tonmeister – und den Hauptdarstellern. Ein Film voller Poesie und Anmut, der Freude macht und dort spielt, wo die Zeit innehält, oder vielmehr abseits der Zeit, abseits der Welt, im Schatten der Ausbruchskraft der Musik.

“Music has rarely been so offbeat” (MK), or the art of playing music with tree leaves. We encounter Vera, a former private detective who married at a tender age, Pera, an expert farmer, and Josip, an inventor of instruments attempting to uncover the mystery of the perfect leaf. These eccentric and charming characters draw us into the creative extravagance of Serbia, into an unimaginable traditional music universe, which sadly seems destined to slowly disappear. The film opens with Vera wandering around what appears to be a place dedicated to music, where each studio contains a different style; the inscription on the door reads “Death to capitalism, liberty to the people”. An observational vision that participates and exchanges through moments of wonderful complicity between the film crew – the sound engineer, in particular – and the protagonists. A gratifying film, full of poetry and grace, which takes place as if frozen in time, or rather out of time, outside the world, in the shade of the escapist power of music.

CINEMATOGRAPHY

Pablo Ferro

SOUND

Aleksandar Protic, Ivan Antic

EDITING

Natasa Damjanovic

MUSIC

Nemanja Mosurovic

PRODUCTIONMladen Kovacevic
(Horofter Film Production),
Tahir Aliyev
(Helmi Films Oy)**FILMOGRAPHY**

2013 Unplugged (m/f)
 2011 Penny Is Not Petty
 2010 Living out of Sight
 2010 Dumbfounded Hog
 2005 One More Kiss, Dear (sf)
 2004 Pokrov
 2001 Zombies Never Retake (sf)
 2002 Shuffle (sf)
 2000 Healthy Life (sf)
 2000 At the End of Dream (sf)

CONTACTHorofter Film Production
+381 698409283
mladen.kovacevic@horofter.rs

ELISABETH LEUVREY

AT(H)OME

FRANCE | 2013 | 54' | XD CAM, PHOTOGRAPHS, HD, ARCHIVES,
MOBILE PHONE | TAMASHEQ, FRENCH, ARABIC
WORLD PREMIERE**CINEMATOGRAPHY**Bruno Hadjih, Amarni A.,
Zyriab Meghraoui**SOUND**

Mehdi Ahoudig

EDITING

Bénédicte Mallet

PRODUCTIONVirginie Guibbaud
(Les Ecrans du large),
Elisabeth Leuvrey
(Les Ecrans du large)**FILMOGRAPHY**2013 At(h)ome (mlf)
2006 La Traversée (mlf)
1998 Matti ke lal – fils de
la terre (sf)

Plus de cinquante ans après la fin de la guerre, une cinéaste (française) et un photographe (algérien) arpentent le Sahara. Ils cherchent des traces. Mais ce n'est pas l'archéologie du néolithique qui les intéresse. C'est plutôt celle du présent, moins connue et plus énigmatique que les gravures rupestres. Avec leurs images, les unes muettes, les autres riches de la parole des témoins, ils dénoncent en parallèle un crime contre l'humanité : l'explosion d'une bombe atomique, enterrée dans une montagne pas loin des villages et des campements nomades, planifiée par la France, nouvelle superpuissance nucléaire, en 1962. Dans le même territoire, contaminé lourdement par les radiations, trente ans plus tard, des prisons construites par l'Algérie accueilleront les détenus politiques du FIS (Front islamique du salut). Avec un rythme implacable, la cinéaste et le photographe alternent les plans, dont la beauté rivalise avec l'immensité de la tragédie humaine. Les mots des hommes et des femmes, qui ont vécu en direct l'événement, annoncent l'apocalypse. Les images d'archive viennent comme le sceau d'un verdict de culpabilité marquer d'un signe indélébile la responsabilité des nations.

Mehr als 50 Jahre nach dem Ende des Kriegs sind eine (französische) Filmemacherin und ein (algerischer) Fotograf in der Sahara unterwegs. Sie suchen Spuren. Ihr Interesse gilt jedoch nicht den Felszeichnungen aus der Jungsteinzeit. Vielmehr geht es ihnen um weniger bekannte Spuren der Gegenwart. Mit ihren einerseits stummen, andererseits mit Zeugenberichten gefüllten Bildern klagen sie parallel ein Verbrechen gegen die Menschlichkeit an: Die 1962 erfolgte Zündung einer Atombombe durch die neue Atom-Supermacht Frankreich in einem Berg unweit der Dörfer und Lager der Nomaden. Auf dem gleichen, stark verstrahlten Gebiet werden dreissig Jahre später in von Algerien gebauten Gefängnissen politische Häftlinge des FIS (Islamische Heilsfront) festgehalten. In unbeirrbar gleichmässigem Rhythmus wechseln der Fotograf und die Filmemacherin die Einstellungen, die in ihrer Schönheit mit der unermesslichen menschlichen Tragödie wetteifern. Die Worte der Männer und Frauen, die das Ereignis miterlebt haben, künden von der Apokalypse. Die Archivbilder kommen einem Schuldspruch gleich, der die Übernahme von Verantwortung durch die Nationen fordert.

More than fifty years after the end of the war, a French filmmaker and an Algerian photographer are criss-crossing the Sahara. They are looking for traces. It is not, however, Neolithic archaeology that interests them. It is instead that of the present day, which is less famous and enigmatic than rock carvings. With their images, some silent, some rich with the words of witnesses, they denounce a crime against humanity: the explosion of an atomic bomb, buried in a mountain not far from the villages and nomad camps, planned by the new nuclear superpower, France, in 1962. Thirty years later, prisons constructed by Algeria in the same area, heavily contaminated by radiation, will welcome political prisoners from the FIS (Islamic Salvation Front). With implacable rhythm, the filmmaker and the photographer alternate shots whose beauty competes with the enormity of the human tragedy. The words of the men and women who directly experienced the event announce the apocalypse. Like the stamp of a guilty verdict, the archive images form an indelible sign of the responsibility of nations.

CONTACTLes Ecrans du Large
+33 6 72793147
lesecransdularge@free.fr

LUCIANO BARISONE



TÜLIN OZDEMIR

AU-DELÀ DE L'ARARAT

BELGIUM | 2013 | 57' | HD | FRENCH, TURKISH, KURDISH, ARMENIAN
BEYOND THE ARARAT
 WORLD PREMIERE

Au début, il y a le souvenir d'Anaït, cette fillette arménienne que Tülin Ozdemir a connue dans la commune de Saint-Josse (Belgique) où elle a grandi. Elle n'était pas « comme eux », cette petite chrétienne. C'est pour cerner les limites et le pouvoir de cette assertion familiale que la cinéaste prend le train pour rejoindre « sa » Turquie, et plus précisément l'Anatolie, terre ancestrale qui s'étend jusqu'au mont Ararat, frontière « naturelle » avec l'Arménie voisine. Au cours de cette quête des origines, elle rencontre des Arméniennes et des Turques, à Istanbul, dans la région de Van, et enfin au-delà de l'Ararat. Que savent-elles au juste de leurs différences, marquées par ce qu'une communauté préfère nommer « grande catastrophe » quand l'autre y voit un génocide ? Comme le crochet qui brode le 'oya' – dentelle d'ornement –, ce voyage en compagnie des femmes anatoliennes s'accomplit dans les silences de la mémoire, parfois animés par le vent, un grincement sans cause, ou une élégie chantée : Ozdemir utilise cette ancienne tradition orale transmise par les femmes comme un véritable espace du deuil, un héritage commun aux deux peuples.

Am Anfang stehen die Erinnerungen Anaïts, des kleinen armenischen Mädchens, das Tülin Özdemir in ihrem Heimatort Saint-Josse (Belgien) getroffen hatte. Diese kleine Christin war « nicht wie sie ». Zur Sondierung der Grenzen und der Macht dieser geläufigen Behauptung nimmt die Regisseurin den Zug in « ihre » Türkei, nach Anatolien, das Land der Ahnen, das bis zum Ararat reicht, der die « natürliche » Grenze zum benachbarten Armenien bildet. Im Verlauf dieser Suche nach der Herkunft trifft sie Armenierinnen und Türkinnen in Istanbul, in der Gegend von Van und schliesslich auch jenseits des Ararat. Was genau wissen sie über ihre Unterschiede, deren zentrales Thema von der einen Gemeinschaft als « grosse Katastrophe » bezeichnet wird, während die andere darin einen Genozid sieht ? Wie die Nadel, mit der die 'Oya'-Spitze gearbeitet wird, verläuft diese Reise in Begleitung der anatolischen Frauen in der Stille der Erinnerung, manchmal unterbrochen durch den Wind, ein grundloses Knarren oder eine gesungene Elegie : Özdemir macht diese alte mündliche Tradition, von Frauen überliefert, zu einem echten Ort der Trauer, einem von beiden Völkern geteilten Erbe.

We start with the memory of Anaït, the little Armenian girl that Tülin Ozdemir knew in the village of Saint-Josse (Belgium) where she grew up. The little Christian girl was not « like them ». In order to identify the limits and the power of this family saying, the filmmaker takes the train to « her » Turkey, more precisely to Anatolia, the land of her ancestors stretching all the way to Mount Ararat, which forms a « natural » border with neighbouring Armenia. During this search for her origins, she meets Armenian and Turkish women, in Istanbul, in the region of Van, and finally beyond the Ararat. What exactly do they know of their differences, scared by what one community prefers to call the « great catastrophe » when the other side views it as genocide ? Like the needle that embroiders the 'oya' (ornamental lace), this journey in the company of Anatolian women is accomplished in the silences of remembrance, sometimes enlivened by the wind, shrieking unjustly, or a song of lament : Ozdemir uses this ancient oral tradition transmitted by the women as a genuine space for mourning, a heritage shared by two peoples.

CINEMATOGRAPHY
 Johan Legraie

SOUND
 Félix Blume, Raf Enkels

EDITING
 Anne-Laure Guegan

MUSIC
 David Yengibarian

PRODUCTION
 Anton Iffland Stettner
 (Stenola Productions),
 Mark Daems (Associate
 Directors)

FILMOGRAPHY
 2013 Au-delà de l'Ararat (mlf)
 2011 Rendez-vous sur le quai (sf)
 2011 Clivovich vs Kebabtje
 (collective)
 2007 Notre mariage (sf)

CONTACT
 Stenola Productions
 +32 478512423
 anton@stenola.eu
 www.stenola.eu

EMMANUEL CHICON

DANIELA DE FELICE

CASA

FRANCE, ITALY | 2013 | 54' | HD, ARCHIVES, PHOTOGRAPHS |

ITALIAN, FRENCH

INTERNATIONAL PREMIERE

**CINEMATOGRAPHY**

Matthieu Chatellier

SOUND

Xavier Thibault

EDITING

Alessandro Comodin

PRODUCTIONMarc Faye
(Novanima),
Gerald Leroux
(Tarmak)**FILMOGRAPHY**2013 Casa (mlf)
2007 Libronero (sf)
2006 (G)rève général(e)
1999 Coserelle (sf)

« La maison : temple d'une communion familiale, figé depuis la mort du père. C'est un espace où nous nous sommes convaincus de pouvoir arrêter le temps. Sauver quelque chose de notre famille et de notre enfance. Sauver des fragments d'une vie passée. Le film cherche à saisir l'instant charnière de la sortie du deuil. Ce moment où l'on ouvre les volets, où la lumière inonde la pièce. Où la vie reprend. [...] Autour d'un accordéon, d'un hippocampe ou d'une boîte de scarabées, dans une cuisine au repos, je voulais évoquer avec ma mère et mon frère ce dont cette maison a été témoin. L'écho de la vie dans ces murs. La douceur, l'amour, la famille. Derniers petits rituels avant de partir, apaisés » (DdF). La simplicité et l'émotion des échanges entre la cinéaste, hors-champ, caméra à la main, et ses proches. Des plans séquences qui écoutent les silences et suspendent le temps. Le passé qui revit en dessins, à travers des récits d'une grande suggestion. Un film pour conjurer la mort – des êtres, des choses, des souvenirs eux-mêmes. Une œuvre intime et pudique, d'une force rare.

« Das Haus: Tempel einer seit dem Tod des Vaters in sich erstarrten Familiengemeinschaft. Ein Raum, in dem wir uns davon überzeugt haben, die Zeit anhalten zu können. Etwas aus der Familie und der Kindheit retten zu können. Fragmente eines vergangenen Lebens zu retten. Der Film versucht, den Moment des Verlassens der Trauer einzufangen. Den Augenblick, in dem die Fensterläden geöffnet werden und Licht den Raum überflutet. Ab dem das Leben weitergeht. [...] Mit einem Akkordeon, einem Seepferdchen oder einer Schachtel voller Käfer als Ausgangspunkt wollte ich in einer stillstehenden Küche gemeinsam mit meiner Mutter und meinem Bruder Dinge in Erinnerung rufen, die sich in diesem Haus abgespielt haben. Das Leben in diesen Mauern. Sanftheit, Liebe, Familie. Letzte Rituale, bevor man beruhigt gehen kann » (DdF). Die Schlichtheit und die Emotion des Austausches zwischen dem Filmemacher, der aus der Hand filmt, und seinen Angehörigen. Plansequenzen, die der Stille lauschen und die Zeit anhalten. Die Vergangenheit, die in Zeichnungen und suggestiven Erzählungen wieder lebendig wird. Ein Film, der den Tod beschwört den Tod der Lebewesen, der Dinge und der Erinnerungen. Ein intimes, behutsames Werk von seltener Stärke.

“The house: the temple of family communion, frozen since the death of the father. A space where we are convinced we can stop time and save something of our family, our childhood; save fragments of a lifetime. The film seeks to capture the point at which the period of mourning ends, the point at which we open the blinds and allow light to flood into the room. When life begins again. [...] With my mother and brother, I wanted to conjure up, in this kitchen at rest, around an accordion, a seahorse or a box of beetles, the events this house had witnessed. The echoes of life in these walls. Tenderness, love, family. The last small rituals before leaving, appeased” (DdF). Simple and emotional words between the filmmaker, off screen, camera in hand, and her family. Long shots that listen to the silence and suspend time. The past comes alive in drawings, through highly suggestive accounts. A film that conjures up death – souls, possessions, memories themselves. An intimate and discreet work imbued with a rare strength.

CONTACTMarc Faye
Novanima
+33 553352012
marcfaye@novanima.com

ALESSIA BOTTANI



FLORIANE DEVIGNE

DAYANA MINI MARKET

FRANCE | 2013 | 54' | HD | FRENCH, TAMIL
INTERNATIONAL PREMIERE

La famille de Dayana, originaire du Sri Lanka, a émigré à Paris il y a près de 30 ans. Après une expulsion de leur logement, les parents et leurs deux enfants s'installent dans l'arrière-boutique de leur épicerie – le Dayana mini-marché – et s'efforcent de poursuivre leurs vies dans cet espace étriqué, au rythme des soucis administratifs et financiers. Tandis que les aînés luttent pour que leurs enfants se créent une vie meilleure grâce à leurs études et au dur labeur, eux rêvent de paillettes et d'accessoires technologiques. Entre rites traditionnels et une certaine modernité occidentale, tamoul et français, se joue inévitablement la question de l'intégration et celle, étroitement liée, du conflit générationnel exacerbé par cette situation. Dayana, quinze ans, qui rêve d'être Miss Sri Lanka ou actrice, est emblématique d'un certain changement, mais ne désavoue pas ses racines ou l'amour de ses parents. Au-delà de la beauté des liens familiaux représentés, le film est par ailleurs audacieusement ponctué d'intermèdes musicaux inspirés du style bollywoodien, durant lesquels les protagonistes chantent leurs malheurs et leurs rêves.

Dayanas Familie kommt aus Sri Lanka und lebt seit nahezu 30 Jahren in Paris. Nachdem sie aus ihrer Wohnung hinausgeworfen wurden, ziehen die Eltern mit ihren zwei Kindern in das Hinterzimmer ihres «Dayana Minimarché» getauften Lebensmittelgeschäfts und bemühen sich, im Rhythmus der finanziellen und behördlichen Sorgen, ihr Leben auf engstem Raum weiterzuleben. Während die Eltern dafür kämpfen, dass sich ihre Kinder durch Ausbildung und harte Arbeit ein besseres Leben aufbauen, träumen diese von Glitzer und technologischen Spielereien. Zwischen traditionellen Ritualen, einer gewissen westlichen Modernität, Tamilisch und Französisch stellt sich unausweichlich die Frage der Integration und des eng damit verbundenen und durch die Situation verstärkten Generationenkonflikts. Die 15-jährige Dayana träumt davon, Miss Sri Lanka oder Schauspielerin zu werden und verkörpert einen gewissen Wandel, verleugnet dabei aber weder ihre Wurzeln noch die Liebe zu ihren Eltern. Über die Schönheit der dargestellten Familienbande hinaus ist der Film mutig von musikalischen Einlagen im Bollywood-Stil durchzogen, in denen die Protagonisten ihr Leid und ihre Träume singend in Worte fassen.

Dayana's family originated in Sri Lanka, but emigrated to Paris almost 30 years ago. After being evicted from their housing, the parents and their two children moved into the back room of their grocer's shop – the Dayana Mini Market – and are striving to move ahead with their lives in this cramped space, beset by administrative and financial problems. While the parents struggle on so that their children can enjoy a better life for themselves through their studies and hard work, the latter dream about glamorous lifestyles and high-tech gadgetry. Between traditional rituals and a certain Western modernity, at once Tamil and French, the problem of integration is inevitably raised, as are the closely linked problems of the generation gap intensified by this situation. Fifteen-year-old Dayana, who dreams of becoming Miss Sri Lanka or an actress, is symbolic of a certain change, yet never disowns her roots or the love of her parents. Beyond the film's beautiful depiction of family ties, it is also strikingly peppered by Bollywood-inspired musical interludes in which the protagonists sing of their misfortunes and dreams.

CINEMATOGRAPHY

Georgi Lazarevski, Aidan Obrist

SOUNDBenjamin Laurent,
Yohann Angelvy,
Eddy Laurent, Stephan Bauer**EDITING**

Gwénola Héaulme

MUSIC

Mathias Duplessy

PRODUCTIONJulie Paratian
(Sister Productions)**FILMOGRAPHY**

2013 La clé de la chambre
à lessive
2013 Dayana Mini Market (mlf)
2010 Sœur Cousine (sf)
2009 Madame (sf)
2008 Family Movie (sf)
2007 La boîte à tartine (mlf)
2005 Les mots Claire (sf)

CONTACTStephan Riguet
AndanaFilms
+33 475943467
sriguet@andanafilms.com
www.andanafilms.com

KARIN BACHMANN

ER/ICH

SWITZERLAND | 2013 | 40' | HD | GERMAN

WORLD PREMIERE

**CINEMATOGRAPHY**

Karin Bachmann

SOUND

Fabian Gutscher

EDITING

David Fonjallaz

PRODUCTION

Isabelle Gattiker (ECAL)

FILMOGRAPHY

2013 Er/Ich (mlf)
 2012 O Signore Stracciarolo (sf)
 2010 Les chats farouches (sf)
 2008 Au-delà des rêves (mlf)

«Eric est mon ennemi. Politiquement, il est très à droite et moi à gauche. Il veut renvoyer les étrangers et je veux légaliser les sans-papiers. Il veut fermer mon centre culturel autonome et je veux supprimer son parti» (KB). Lorsqu'elle choisit de consacrer un film à Eric Hess, président des jeunes UDC, Karin Bachmann est bien décidée à faire tomber le masque. Les sympathisants UDC se retrouvent au stand de tir? Qu'à cela ne tienne, la caméra sera son arme. En avant la contre-propagande! Tous les moyens sont bons pour tourner son adversaire en ridicule. Mais la militante est aussi cinéaste. Jouer des clichés au rythme d'une marche militaire ne saurait suffire. Engagée, la jeune réalisatrice l'est aussi pleinement dans son film. Présente devant et derrière la caméra, elle n'hésite pas à se mettre en jeu et affronte, dans un même élan, personnage et spectateurs. Le regard inquisiteur se mue en interrogation, et le procès à charge cède la place à un face-à-face étonné: «Comment peut-on penser aussi différemment?» C'est bien ce qu'on appelle... une question de points de vue.

«Eric ist mein Feind. Politisch steht er weit rechts, ich links. Er möchte Ausländer ausbürgern, ich möchte illegale Einwanderer einbürgern. Er möchte mein autonomes Kulturzentrum schliessen, ich möchte seine Partei abschaffen» (KB). Mit ihrem Film über Eric Hess, Präsident der Jungen SVP Schweiz, ist Karin Bachmann fest entschlossen, die Maske herunterzureissen. Die Sympathisanten der SVP treffen sich am Schiessstand? Kein Problem, sie ist mit der Kamera bewaffnet. Die Gegenpropaganda kann beginnen! Alle Mittel sind recht, um den Gegner lächerlich zu machen. Doch die Militante ist ebenfalls Filmemacherin. Es kann nicht genügen, zum Rhythmus von Marschmusik mit den Klischees zu spielen. Die junge Regisseurin bringt ihr Engagement auch in ihrem Film uneingeschränkt zum Ausdruck. Vor und hinter der Kamera präsent, zögert sie nicht, sich selbst zum Spieleinsatz zu machen und tritt der Person und den Zuschauern gleichermaßen gegenüber. Der forschende Blick wandelt sich zu einer Befragung, der Strafprozess weicht einem erstaunten Streitgespräch. «Wie kann man so nur unterschiedlich denken?» Nennen wir es... eine Frage des Standpunkts.

«Eric is my enemy. Politically speaking, he is very right-wing, while I am very left-wing. He is all for sending foreigners home, while I am all for legalising illegal immigrants. He wants to shut down my independent cultural centre, whereas I want to see his party banned» (KB). When Karin Bachmann chose to make a film about Eric Hess, President of the youth wing of the Swiss People's Party, she decided to reveal all. Do the party supporters meet up at the firing range? Never mind, her camera will be her weapon. Counter-propaganda comes first! When it comes to ridiculing her opponent, everything is fair game. Yet the militant is also a filmmaker. Showing clips backed by military marching music would not suffice. The young director, as committed in life as she is to her filmmaking, does not hesitate either in front of or behind the camera to take risks and addresses both subject and spectators with the same enthusiasm. An inquisitive look transforms into interrogation; the trial gives way to a dazed face-to-face meeting: «How can we think so differently?» This is certainly what is called... a matter of different viewpoints.

CONTACT

Master cinéma HES-SO ECAL / HEAD
 Isabelle Gattiker
 +41 213169203
 isabelle.gattiker@ecal.ch
 Jean Guillaume Sonnier
 jean_guillaume.sonnier@ecal.ch
 www.ecal.ch

ALESSIA BOTTANI



YOTAM FELDMAN

HAMAABADA

ISRAEL, FRANCE, BELGIUM | 2013 | 58' | HD | HEBREW

THE LAB

WORLD PREMIERE

A qui les Israéliens doivent-ils leur prospérité financière et leur confort de vie? Plutôt que des mythes sur le génie juif ou le miracle de l'économie israélienne, *HaMaabada* propose une vérité plus dérangeante. Au cours de la dernière décennie, le contrôle militaire israélien de plus de 3,75 millions de Palestiniens est devenu un facteur économique clé de la richesse d'Israël. Depuis le 11 septembre 2001, des dizaines de pays emploient la force militaire contre la résistance civile et recherchent des méthodes éprouvées dans cette nouvelle forme de guerre. Les moyens utilisés à l'occasion des incursions militaires, des assassinats aériens et de la surveillance permanente de l'ensemble de la population palestinienne sont donc massivement exportés à l'international: des favelas brésiliennes aux frontières et ghettos américains. Les chefs des armées deviennent de gros clients pendant qu'Israël s'est hissé à la quatrième place mondiale des plus grands exportateurs d'armes. Trafiquants d'armes, hauts généraux et techniciens expliquent de quelle manière l'occupation militaire s'est transformée en un véritable « business » national qui rapporte, aujourd'hui, tellement d'argent à l'Etat d'Israël qu'il ne peut pas se permettre de le perdre. La guerre doit se poursuivre.

Wem haben die Israelis ihren finanziellen Wohlstand und das komfortable Leben zu verdanken? Anstelle des Rückgriffs auf den Mythos des jüdischen Genies oder das israelische Wirtschaftswunder zeigt *HaMaabada* eine unbequemere Wahrheit. Im vergangenen Jahrzehnt hat sich die militärische Kontrolle von 3,75 Millionen Palästinensern zu einer wirtschaftlichen Unternehmung entwickelt, die eine Schlüsselrolle in Israels Reichtum spielt. Seit dem 11. September reagieren Dutzende Länder mit Militärgewalt auf zivilen Widerstand und suchen für diese neue Art der Kriegsführung nach bewährten Methoden. Aus diesem Grund werden die für die militärischen Übergriffe, Ermordungen aus der Luft und die 24-Stunden-Überwachung der Bevölkerung Palästinas eingesetzten Mittel aggressiv in die ganze Welt exportiert: Anwendung finden sie in den brasilianischen Favelas, in US-Ghettos und an Grenzen. Wo militärische Befehlshaber erfolgreiche Unternehmer geworden sind, ist Israel zum viertgrößten Waffenlieferant der Welt aufgestiegen. Waffenhändler, hohe Generäle und Techniker zeigen auf, wie sich die militärische Besetzung zu einem nationalen Geschäft entwickelt hat, das Israel so viel Geld einbringt, dass es darauf nicht mehr verzichten möchte. Der Krieg muss weitergehen.

To whom do the Israelis owe their financial prosperity and the comfort of their lives? Rather than myths about the Jewish genius or the miracle of Israel's economy, *HaMaabada* offers a more disturbing truth. In the past decade, the Israeli military control over 3.75 million Palestinians has become an economic endeavour that is a key element to the Israeli wealth. Since 9/11, dozens of countries are applying military force against civilian resistance and are searching for well-tested methods in this new form of warfare. Therefore the means used in military incursions, assassinations from the air and 24-hour surveillance over the entire Palestinian population are aggressively exported worldwide: from Brazilian favelas to US ghettos and borders. Military commanders become successful contractors while Israel has graduated to the world's fourth largest exporter of arms. Arms dealers, high generals and technicians show the trail that turned military occupation into a national business enterprise that is now bringing so much money to the state of Israel that it cannot afford to lose it. The war has to go on.

CINEMATOGRAPHY

Philippe Bellaïche

SOUND

Jean-Jacques Quinet,
Damien Defays

EDITING

Tal Shefi, Ron Goldman

MUSIC

Nicolas Fiszman

PRODUCTION

Aurit Zamir (Gum Films),
Yoav Roeh (Gum Films),
Frank Eskenazi
(The Factory),
Serge Kestemont
(Luna Blue Film)

FILMOGRAPHY

2013 The Lab (mlf)

CONTACT

Cinephil – Distribution & Co Productions
+972 35664129
ori@cinephil.co.il
www.cinephil.co.il

GIONA A. NAZZARO

THOMAS AMMANN

HELLO STRANGER

SWITZERLAND | 2013 | 46' | HD, MOBILE PHONE | FRENCH, ENGLISH, SPANISH
WORLD PREMIERE

CINEMATOGRAPHY

Thomas Ammann,
Gabriel Lobos,
Raphaël Frauenfelder,
Camilla Baumann

SOUND

Philippe Ciompi, Hakim Mastour

EDITING

Yaël Bitton

PRODUCTION

Jean Perret
(HEAD – Haute Ecole d'Art
et Design Genève)

FILMOGRAPHY

2013 *Hello Stranger* (mlf)
2011 *Canaille!* (sf)
2011 *Baan Pho Nok Kok* (sf)
2009 *4587* (sf)

Thomas et Felipe dansent avec frénésie dans leur cuisine, à deux ou avec des amis, au rythme de la cumbia ou de Joy Division, qu'importe l'heure du jour et l'humeur, les lèvres toujours maquillées de rouge. La récurrence des scènes de danse reflète le sentiment de liberté de leur mode de vie. Thomas Ammann, le protagoniste de ce film autobiographique intitulé *Hello Stranger*, vit dans l'appartement d'un vieil immeuble de Genève avec son mari colombien, Felipe Monroy. Tous deux étudiants en cinéma (voir *Tacacho* de Monroy programmé dans le cadre de cette édition), ils s'aiment tout en aimant les femmes. Mais les triangles amoureux entraînent des jalousies. Si Thomas est heureux de ce mode de vie, la relation qu'il entretient avec ses parents le tourmente. Il raconte sa propre histoire sous la forme d'un dialogue où les films super 8 de jeunesse de son père répondent à ses propres images. Le montage, émouvant de par les associations qu'il suggère, reflète la fragilité de sa situation. Un film intimiste qui représente de manière terriblement sincère et mélodramatique un instantané d'une période de vie.

Thomas und Felipe tanzen ausgelassen in der Küche herum, zu zweit und mit anderen, zu Cumbia oder Joy Division, je nach Tageszeit und Laune mit Lippenstift geschminkt. Die wiederkehrenden Tanzszenen geben die Freiheitsgefühle des von ihnen gewählten Lebensweges zum Ausdruck. Thomas Ammann, der Protagonist des autobiografischen *Hello Stranger*, lebt mit seinem kolumbianischen Ehemann Felipe Monroy in einer Altbauwohnung in Genf. Sie sind beide Filmstudenten (siehe *Tacacho* von Monroy im Festivalprogramm), die einander und auch Frauen lieben. Doch die Dreiecksbeziehungen leiden unter Eifersucht, und so sehr Thomas auch zu seiner Lebensform steht, so plagen ihn Unsicherheiten gegenüber seinen Eltern. Er lässt die eigene Geschichte gewissermassen aus den Super 8 Filmen der Jugend seines Vaters hervorgehen, indem er sie in einen Dialog mit den Bildern seines eigenen Lebens stellt. Die oft assoziative und emotional treffende Montage spiegelt die Zerbrechlichkeit seiner Situation. Ein intimer Film, der beindruckend ehrlich und melodramatisch die Momentaufnahme einer Lebensphase abbildet.

Thomas and Felipe dance exuberantly around their kitchen, as a couple and with others, to cumbia or Joy Division, made up with lipstick depending on the time of day and their mood. The recurring dance scenes express the sense of freedom in their chosen life path. Thomas Ammann, the protagonist of the autobiographical *Hello Stranger*, lives with his Colombian husband Felipe Monroy in an old apartment in Geneva. They are both film students (see *Tacacho* by Monroy in the Festival programme) who love each other and also like women. But these love triangles result in jealousy and, as much as Thomas stands by his lifestyle, he is plagued by insecurities towards his parents. He allows his own story to emerge in a way from the Super 8 films of his father's youth, by placing them in a dialogue with images from his own life. The often associative and emotionally poignant editing reflects the fragility of his situation. This intimate film presents an impressively honest and melodramatic snapshot of a phase in a life.



CONTACT

HEAD – Haute Ecole d'Art et Design Genève,
Département Cinéma/Cinéma du Réel
+41 223885889
guillaume.favre@hesge.ch
www.head.hesge.ch

JENNY BILLETER



VICTOR MORENO RODRÍGUEZ

LA PIEDRA

SPAIN | 2013 | 47' | HD | SPANISH

THE STONE
WORLD PREMIERE

Arrivé de nulle part, un homme s'arrête au milieu d'un paysage semi-désertique. Après s'être extrait de son véhicule, il commence à attaquer une formation rocheuse à coups de masse, dans une symphonie minimaliste rythmée par le son du vent et de la frappe du métal sur la pierre. En plans serrés et larges, Victor Moreno inscrit ce geste archaïque dans un environnement qui ne l'est pas moins. Impossible de ne pas penser au mythe de Sisyphe en contemplant *La piedra*, soit la mise en scène d'un homme – dont on ne saura rien quant à ses buts réels – utilisant sa seule force physique pour arracher un morceau de matière pluriséculaire à la terre. Sans dévoiler des « rebondissements » du film, si l'on ose dire, le traitement en longs plans séquences du travail contribue à le faire résonner dans le corps même des spectateurs, comme si nous étions nous-mêmes cette pierre que la masse vient obstinément marteler jusqu'à ce qu'elle cède brusquement. Comme si nous étions les destinataires finaux de ce labeur préhistorique, chargé d'absurde à l'ère des technologies modernes et de leur insoutenable légèreté.

Aus dem Nirgendwo kommend, bleibt ein Mann inmitten einer wüstenhaften Landschaft. Er schält sich aus seinem Fahrzeug und beginnt, in einer minimalistischen Symphonie, deren Rhythmus bestimmt ist vom Klang des Windes und der metallischen Schläge auf Stein, eine Gesteinsformation mit dem Vorschlaghammer zu bearbeiten. Mit Nahaufnahmen und Totalen brennt Victor Moreno diese archaische Geste in eine nicht minder archaische Umgebung. Unmöglich, bei *La piedra* nicht an den Sisyphos-Mythos zu denken: ein Mann, über dessen eigentliche Ziele man nichts erfährt, der seine bloße Körperkraft dazu verwendet, der Erde ein Stück Jahrhunderte altes Material zu entreissen. Ohne die « Handlung » des Films aufdecken zu wollen, trägt die Behandlung der Arbeit in langen Sequenz-Einstellungen dazu bei, sie im Körper der Zuschauer widerhallen zu lassen, als wären wir selbst der Stein, auf den der Vorschlaghammer beharrlich einschlägt, bis er plötzlich nachgibt. Als wären wir die Endempfänger dieser prähistorischen, in Zeiten der modernen Technologien mit ihrer unerträglichen Leichtigkeit von Absurdität belegten Arbeit.

Appearing out of nowhere, a man stops in the middle of a semi-desert landscape. Stepping out of his vehicle, he begins to tackle a rock formation with a sledgehammer, to a minimalist symphony composed of the sounds of the wind and the blows of metal on stone. Victor Moreno records this old-fashioned action through tight, wide shots in keeping with the surroundings. It is impossible not to think of the myth of Sisyphus when contemplating *La piedra*, this 'mise-en-scène' of a man – about whose real aims we know nothing – using physical strength alone to strike a piece of centuries-old rock from the earth. Without giving away what we might call the "twists" of the film, the way in which the work is shown in sequenced long takes helps to make it resonate through the very bodies of the audience, as if we ourselves were the stone that the sledgehammer is obstinately pounding until it abruptly stops. As if we were the final recipients of this prehistoric labour, which takes on a sense of the absurd in this age of modern technology with its unbearable lightness of being.

CINEMATOGRAPHY

Victor Moreno Rodríguez

EDITING

Victor Moreno Rodríguez

PRODUCTION

Victor Moreno Rodríguez
(Victor Moreno P.C.),
Nayra Sanz Fuentes

FILMOGRAPHY

2012 *La piedra* (mlf)
2012 *Edificio España*.
The building
2010 *Holidays*
2010 *Feriantes* (sf)
2009 *El extraño* (sf)
2009 *Felices fiestas* (sf)
2008 *Fauna humana* (sf)
2007 *Fajas y corsés* (sf)

CONTACT

Victor Moreno Rodríguez
Victor Moreno PC
victor.moreno@d-noise.net

ASTRID BUSSINK

POULE DES DOODS

NETHERLANDS | 2012 | 50' | XD CAM | DUTCH, TURKISH

POEM OF DEATH

INTERNATIONAL PREMIERE

**CINEMATOGRAPHY**Rogier Timmermans,
Aage Hollander,
Stefano Bertacchini**SOUND**Sander den Broeder,
Bas Lookman**EDITING**

Riekje Ziegns

PRODUCTIONFrank van der Engel
(Zeppers Film & TV)**FILMOGRAPHY**

2012 Poem of Death (mlf)
 2012 The Hideout (sf)
 2010 Mr & Mrs Gunya (sf)
 2010 My Enschede
 2009 180 (sf)
 2008 Perpetuum Mobile (sf)
 2008 The Lost Colony
 2008 Shot The Mayor
 (Or: Plan B) (sf)
 2006 Rückenlage / Upside
 Down (sf)
 2006 De 9 levens van mijn
 auto (sf)
 2005 The Angelmakers (mlf)

Chaque année à Amsterdam, une quinzaine de personnes meurent dans le plus complet abandon. Les funérailles sont assurées par les services communaux, mais une association de poètes y met les formes en déclamant des vers composés pour l'occasion. Objet hybride et suggestif, *Poule des Doods* imbrique les styles et les niveaux de récit pour aborder la gestion de la mort par les fonctionnaires, la farce surréelle de ces enterrements, ou la difficulté d'écrire sur un objet si singulier. Car pour ces poètes humanistes, attachés à rendre, 'post-mortem', un semblant de dignité à leurs pairs, il s'agit avant tout de combler les manques: d'une identité lacunaire, dont il ne reste plus que des indices; d'une société indifférente. Comme porté par leur esprit, le film délaisse parfois la chronique pour construire sa propre poésie. Des fragments amateur, projetés dans l'appartement du défunt anonyme, lui redonnent un visage et une histoire, fût-elle archétypale, et le replacent symboliquement dans la communauté qui l'avait exclu, via l'imagerie collective des 'found footage'. L'oraison funèbre devient ode à la vie.

In Amsterdam sterben jedes Jahr nahezu fünfzehn Menschen in vollkommener Einsamkeit. Die Beerdigung übernehmen die Gemeinden, den Rahmen jedoch bildet eine Dichtervereinigung, die eigens verfasste Verse liest. *Poule des Doods* – ein suggestives Hybrid-Objekt – bedient sich als Herangehensweise an die Verwaltung des Todes durch Beamte, die surrealistische Farce dieser Beerdigungen und die Schwierigkeit, über ein so ungewöhnliches Thema zu schreiben, einer Verschachtelung der Stil- und Erzählebenen. Denn diesen humanistischen Poeten, die ihren Artgenossen 'post-mortem' etwas Würde zuteilwerden lassen möchten, geht es vor allem darum, einem Manko beizukommen: einer lückenhaften, nur noch in Spuren erhaltenen Identität; einer gleichgültigen Gesellschaft. Wie von ihrem Geist getragen, vernachlässigt der Film zuweilen die Chronik und lässt seine eigene Poesie entstehen. In die Wohnung des anonymen Verstorbenen projizierte Amateurfilmfragmente geben ihm ein Gesicht und eine – sei sie archetypische – Geschichte zurück, und gliedern ihn mittels einer kollektiven 'found footage'-Bildgebung symbolisch wieder in jene Gesellschaft ein, die ihn ausgestossen hatte. Die Grabrede wird zu einer Ode an das Leben.

In Amsterdam, around fifteen people die completely alone each year. The funerals are organised by municipal services, but an association of poets respects conventions by reciting poems written for the occasion. A hybrid and suggestive object, *Poule des Doods* interlocks storytelling styles and stages to broach civil servants' handling of death, the surreal farce of these funerals, or the difficulty of writing about such a singular subject. For these humanist poets, devoted to returning a semblance of dignity in death to their fellow humans, it is, above all, a matter of remedying the shortcomings of an incomplete identity, mere clues of which remain, and the indifference of society. As if carried along by their spirit, the film at times forsakes the chronicle to write its own poetry. Amateur extracts, screened in the flat of the anonymous deceased, give him back a face, a history, even an archetypal one and, through the collective imagery of 'found footage', symbolically replace him in the community that had marginalised him. The funeral oration becomes an ode to life.

CONTACTZeppers Film & TV
+31 206758594
Julia@zeppers.nl
www.zeppers.nl

ALESSIA BOTTANI



VALÉRY ROSIER

SILENCE RADIO

BELGIUM, FRANCE | 2013 | 52' | HD | FRENCH
INTERNATIONAL PREMIERE

Grésillements et vieilles rengaines résonnent dans une petite ville picarde, pour faire oublier aux auditeurs de «Radio Puisaleine», animée par des bénévoles de toutes générations, que les années ont passé, qu'il est peut-être déjà trop tard. Valéry Rosier, remarqué à Cannes en 2011 avec le court métrage *Dimanches*, transpose ce premier geste dans *Silence radio*, documentaire construit comme une fiction dont les saynètes poignantes et cocasses transfigurent, par le biais du montage parallèle, la banalité quotidienne d'hommes et de femmes s'efforçant de tromper leur condition commune: la solitude. Rosier saisit délicatement un petit balancement de la tête, un regard perdu dans le lointain, des corps abîmés dont l'existence même dépend de ces vibrations mélodiques sur lesquelles s'enroulent souvenirs, blessures ou espoirs. L'extinction provisoire de l'émetteur pour raison de maintenance est comme une petite terre morte pour cette communauté soudain terrassée par un bruit blanc. Mais la faucheuse attendra, puisque les refrains aimés reviennent et avec eux, la possibilité de s'attarder un peu sur les rivages du plaisir.

Knistern und alte Schlager in einer Kleinstadt in der Picardie. Sie lassen die Hörer des von freiwilligen Helfern jeden Alters betriebenen «Radio Puisaleine» vergessen, dass die Jahre vergangen sind, dass es vielleicht bereits zu spät ist. Valéry Rosier, die 2011 in Cannes mit dem Kurzfilm *Dimanches* auffiel, überträgt diese erste Geste in den spielfilmartig aufgebauten Dokumentarfilm *Silence radio*, dessen prägnante, drollige Saineten mittels einer Parallel-Montage eine Verklärung der Banalität des Alltags von Männern und Frauen erreichen, die ihrem gemeinsamen Los zu entkommen suchen: der Einsamkeit. Mit Feingefühl fängt Rosier ein Wiegen des Kopfes, einen in der Ferne verlorenen Blick und geschundene Körper ein, deren blosse Existenz an diesen melodischen Schwingungen hängt, um die sich Erinnerungen, Verwundungen oder Hoffnungen ranken. Das vorübergehende, wartungsbedingte Schweigen des Senders erlebt diese urplötzlich durch ein stetes Rauschen aus dem Gleichgewicht gebrachte Gemeinschaft wie einen kleinen Tod. Aber der Sensenmann muss noch warten, denn die geliebten Refrains kommen zurück und mit ihnen die Möglichkeit, noch ein wenig an den Ufern der Freude zu verweilen.

The crackling of old songs resonates through a small town in Picardy, helping the listeners of "Radio Puisaleine", whose presenters are volunteers of all ages, to forget that their best years are gone and it may already be too late. Valéry Rosier, whose short film *Dimanches* drew attention at Cannes in 2011, has transformed this first work into *Silence radio*. It is a documentary constructed like a work of fiction, its poignant and comical sketches transfiguring, through the use of parallel editing, the mundane lives of people striving to evade their shared sense of loneliness. Rosier subtly captures a nod of the head, a gaze lost in the distance, damaged bodies whose very existence depends on these musical vibrations in which their memories, scars and hopes are wrapped up. When the transmitter is temporarily shut down for maintenance, it feels like death in a community suddenly overwhelmed by white noise. But the grim reaper will have to wait, since the beloved tunes come back, bringing with them a chance to linger a while longer on the shores of pleasure.

CINEMATOGRAPHY

Olivier Boonjing,
Matthieu Cauville

SOUND

Arnaud Calvar,
Guilhem Donzel

EDITING

Nicolas Rumpl,
Didier Vandewattyne

PRODUCTION

Denis Delcampe
(Need Productions),
Isabelle Mathy
(Perspective Films)

FILMOGRAPHY

2013 *Silence Radio* (mlf)
2011 *Dimanches* (sf)
2008 *Bonne nuit* (sf)

EMMANUEL CHICON

CONTACT

Gorka Gallier
Doc & Film International
+33 142775687
g.gallier@docandfilm.com
www.docandfilm.com

FLORA WAN MAN LAU

START FROM ZERO

HONG KONG SAR CHINA, DENMARK | 2012 | 55' | HD | CHINESE
INTERNATIONAL PREMIERE

**INITIAL IDEA**

Elina Talvensaari

SCREENPLAY

Flora Wan Man Lau

CINEMATOGRAPHY

Yosuke Kato

SOUND

Steve Bond

EDITINGFlora Wan Man Lau,
AQ Lee**MUSIC**

Patrick Jonsson

PRODUCTION

Ken Hui

FILMOGRAPHY

2012 Start from Zero (mlf)

2009 Dry Rain (sf)

2008 12:30' (sf)

Un voyage à travers différentes strates de la mémoire de Hong Kong. Construit en un double mouvement, vers le passé pour la narratrice, et le futur pour la figure d'un grand-père qui au début du film quitte son village en Chine à la révolution culturelle, ce film-essai explore les souvenirs d'enfance d'une génération pendant la dernière décennie de règne britannique sur l'île. Des éléments de narration semi-autobiographique, associés au personnage semi-fictionnel qui conte le récit, se rassemblent en une histoire unique : celle de la vie sous domination britannique, au bord de la Chine communiste. Un film hétérogène et multi-facettes, composé d'images de la ville contemporaine, mêlées à de précieuses images d'archives décrivant les visites de la Reine – dont le visage orne timbres et monnaie – ou les programmes télévisuels qui enseignent aux spectateurs des jurons anglais ou la notion « utile » de propagande. Une histoire personnelle et celle d'une région, toutes deux non dénuées de certaines amertumes, s'entrelacent délicatement dans ce film éclairé et touchant, à l'atmosphère suspendue.

Eine Reise durch die diversen Schichten des Hongkonger Gedächtnisses. Aufbauend auf einer gegenläufigen Bewegung – für die Erzählerin in die Vergangenheit, für einen Grossvater, der zu Beginn der Kulturrevolution sein Dorf in China verlässt, in die Zukunft gerichtet – sondiert dieser Essayfilm die Kindheitserinnerungen einer Generation während des letzten Jahrzehnts der britischen Herrschaft über die Insel. Halb autobiografische Erzählelemente, die mit der semifiktiven Erzählerfigur verbunden sind, verschmelzen zu einer einzigen Geschichte: der des Lebens unter britischer Herrschaft am Rande des kommunistischen China. Ein heterogener, facettenreicher Film, der Bilder der modernen Stadt mit wertvollen Archibildern von den Besuchen der auf Briefmarken und Geldstücken abgebildeten Königin oder den Fernsehprogrammen vermischt, die den Zuschauern englische Schimpfwörter oder den « nützlichen » Aspekt der Propaganda beibringen. Ein aufgeklärter, rührender Film, der in einer schwebend anmutenden Atmosphäre eine persönliche Geschichte und die Geschichte einer Region vereint – beide von einer gewissen Bitterkeit geprägt.

A journey through different strata of Hong Kong's memory. This filmed essay is constructed in a double movement – towards the past for the narrator and towards the future for the character of the grandfather leaving his village in China during the Cultural Revolution at the beginning of the film –, and explores a generation's childhood recollections during the last decade of British rule in the territory. The semi-autobiographical narrative elements associated with the semi-fictional character telling the story come together to form a unique history of life under British rule adjacent to Communist China. A diverse, multifaceted film, composed of images of the city today mixed with precious archive images depicting visits by the Queen – whose face appears on stamps and currency – or TV programmes teaching its audience English swear words or the "useful" notion of propaganda. A personal history and that of a region, neither of which are devoid of a certain resentment, are delicately interwoven in this enlightening and touching film, in a suspended atmosphere.

CONTACTKen Hui
ken@picapicamedia.com

EMILIE BUJÈS



BARTEK KONOPKA, PIOTR ROSOŁOWSKI

SZTUKA ZNIKANIA

POLAND | 2013 | 50' | HD | CREOLE

THE ART OF DISAPPEARING

WORLD PREMIERE

En 1980, à la suite d'une visite à Haïti durant laquelle il assiste à une cérémonie de possession, le metteur en scène polonais Jerzy Grotowski invite Amon, un prêtre vaudou, à rentrer avec lui en Europe, pour le faire participer à un laboratoire théâtral. En Pologne, le vent de la liberté souffle fort, mais la répression du régime se rapproche. Amon fait l'expérience de ce nouveau pays, de ses habitants, de leurs us et coutumes. Il voit la mortification d'un peuple soumis au pouvoir. C'est alors que le souvenir de ses ancêtres, des déserteurs polonais de l'armée de Napoléon qui contribuèrent à libérer Haïti de l'esclavage, lui inspire un sentiment de reconnaissance. Il devra aider les Polonais... à tout prix. Basé sur un fait réel et des images strictement documentaires, le film adopte un dispositif de fiction. Après un prologue qui témoigne de l'existence du mystérieux Amon, le film plonge dans un récit à demi halluciné sur le motif des « Lettres persanes », où le prêtre commente en direct les images d'archive, avec un rapprochement final entre l'agonie de la dictature haïtienne de Duvalier et celle du régime communiste. Un exercice d'exorcisme marqué par une ironie certaine.

1980 lädt der polnische Regisseur Jerzy Grotowski nach einem Besuch Haitis, wo er einer Besessenheitszeremonie beiwohnte, den Voodoo-Priester Amon ein, mit ihm nach Europa zurückzukehren, wo er ihn in ein Theaterprojekt einbeziehen wollte. Der Wind der Freiheit weht stärker in Polen, doch auch die Repression durch das Regime rückt näher. Amon erlebt ein neues Land mit seinen Einwohnern und ihren Sitten und Gebräuchen. Er sieht die Kasteiung eines Volkes. Und in Dankbarkeit erinnert er sich, dass seine Vorfahren – Deserteure der napoleonischen Armee – dazu beigetragen haben, die Sklaverei in Haiti abzuschaffen. Er muss den Polen helfen... um jeden Preis. Der auf einer wahren Begebenheit und streng dokumentarischen Bildern basierende Film übernimmt eine Technik des Spielfilms. Nach einem Prolog, der die Existenz der geheimnisvollen Figur Amon bezeugt, taucht der Film in einen halb halluzinatorischen Bericht nach dem Modell der « Persischen Briefe » ab, in dessen Verlauf der Priester die Archivbilder direkt kommentiert und abschliessend eine Parallele zwischen dem Todeskampf der Diktatur im Haiti Duvals und dem kommunistischen Regime zieht. Der Versuch eines klar ironischen Exorzismus.

In 1980, following a visit to Haiti during which he witnessed a possession ritual, the Polish theatre director Jerzy Grotowski invited Amon, a voodoo priest, to return with him to Europe to participate in a theatrical laboratory. The winds of freedom were blowing strong in Poland, but the repression of the regime was drawing close. Amon experienced this new country, its inhabitants, habits and customs. He saw the humiliation of a people submissive before power. This is when the memory of his ancestors, Polish deserters from Napoleon's army who helped liberate Haiti from slavery, inspired sentiments of recognition. He felt compelled to help the Polish... at all costs. Based on a real incident and on strictly documentary images, the film adopts a fictional device. After a prologue attesting to the existence of the mysterious Amon, the film plunges into a semi-hallucinatory account following the motif behind "Persian Letters", where the priest comments directly on the archive images, with a final connection between the agony of Duvalier's Haitian dictatorship and that of the communist regime. An exercise in exorcism stamped by a certain irony.

SCREENPLAYPiotr Rosołowski,
Bartek Konopka**CINEMATOGRAPHY**

Piotr Rosołowski

EDITING

Andrzej Dabrowski

SOUND

Franciszek Kozłowski

MUSIC

Maciej Cieslak

PRODUCTIONPaweł Potoroczyn
(Instytut Adama Mickiewicza),
Anna Wydra (Otter Films)**FILMOGRAPHY**

Bartek Konopka
2013 The Art of Disappearing (mlf)
2011 Fear of Heights
2009 Rabbit à la Berlin (mlf)
2008 Three Buddies
2006 Three for the Taking (mlf)
2004 Goat Walker (mlf)
2003 Sky over Europe

Piotr Rosołowski

2013 The Art of
Disappearing (mlf)

2011 The Mole
2010 Little Bride
2009 Rabbit à la Berlin (mlf)
2007 On the Line

CONTACT

Anna Wydra
New Europe Film Sales
docs@neweuropemfilmsales.com
www.neweuropemfilmsales.com

MARAT SARGSYAN

TEVAS

LITHUANIA | 2012 | 60' | HD | LITHUANIAN

FATHER

INTERNATIONAL PREMIERE

**CINEMATOGRAPHY**

Linas Dabriska

SOUND

Kostas Radlinskas

EDITING

Jan De Coster

PRODUCTIONJonas Spokas,
Dagne Vildziunaite
(Just a moment)**FILMOGRAPHY**

2012 *Father* (m/f)
 2009 *Lernavan* (sf)
 2008 *Once we lived in the mountains* (sf)
 2007 *Love* (sf)
 2007 *28 Article* (sf)

Vidas Zenonas Antonovas a sa place dans l'histoire des criminels les plus intéressants de l'Union Soviétique. Mieux connu comme « le père de la Mafia », il a, entre autre, volé un million de roubles à l'Etat, détourné un avion et ses passagers, passé vingt ans en prison. Aujourd'hui, à 71 ans, il vit dans une baraque en pleine campagne, entouré d'une grande famille faite de dix enfants, deux neveux et un nouveau né. Il n'a plus qu'une obsession en tête : battre le record de la longévité reproductive en faisant encore des enfants à cet âge avancé. Portrait d'un homme et de sa tribu, grâce à des séquences absolument réjouissantes (dont la reconstitution de l'arrestation de l'homme par la police russe, avec les gosses qui jouent le rôle des « méchants »...), le film évite le regard « entomologiste » qu'une telle situation aurait pu suggérer. Ainsi, il devient plutôt une réflexion tendre et amusée sur l'imprévisibilité de la vie. En utilisant les images d'archive pour retracer l'histoire du protagoniste et donner de la profondeur au récit, *Tevas* met en évidence la transformation d'un voyou, qui, défiant le temps et le destin, suit son insatiable désir de vivre.

Vidas Zenonas Antonovas hat einen eigenen Platz in der Geschichte der interessantesten Kriminellen der Sowjetunion. Der Mann, besser bekannt als « Vater der Mafia », hat unter anderem dem Staat eine Million Rubel gestohlen, ein Flugzeug mit Passagieren entführt und zwanzig Jahre im Gefängnis verbracht. Der 71-Jährige lebt inzwischen im Kreise seiner aus zehn Kindern, zwei Neffen und einem Neugeborenen bestehenden Familie in einer Bruchbude auf dem Land. Er ist nur noch von einem Gedanken besessen: Den Rekord der Zeugungsfähigkeit brechen, indem er in diesem Alter weiterhin Kinder in die Welt setzt. Dieses Porträt eines Mannes und seiner Familie, das durch ungeheuer heitere Szenen – etwa die Nachstellung seiner Festnahme durch die russische Polizei, in der die Kinder die Rolle der « Bösen » übernehmen – die « entomologische » Perspektive umgeht, die eine solche Situation auslösen könnte. Der Film entwickelt sich zu einer liebevollen, amüsierten Reflexion über die Unvorhersehbarkeit des Lebens. Mit Archibildern, die Einblick in die Geschichte des Protagonisten geben, zeigt *Tevas* die Wandlung eines Ganoven, der, Zeit und Schicksal trotzend, seinen unersättlichen Lebensdrang auslebt.

Vidas Zenonas Antonovas takes pride of place among the most interesting criminals in Soviet history. Better known as the “father of the Mafia” among other things, he stole a million roubles from the state, hijacked a plane with its passengers and spent twenty years in prison. Today, aged 71, he lives in a remote country house surrounded by a large family of ten children, two nephews and a newborn baby. He has only one remaining obsession: to beat the record for reproductive longevity by still having children at this advanced age. Thanks to absolutely thrilling shots (including the recreation of the man's arrest by the Russian police, with the kids playing the role of the “bad guys”...), this portrait of a man and his tribe avoids the “entomologist” vision that such a situation could have suggested. Instead, it becomes a tender and amusing reflection on life and its unpredictability. In using archive images to retrace the story of the protagonist and add depth to the account, *Tevas* shows the transformation of a thug who, by defying time and destiny, follows his insatiable desire to live.

CONTACT

Just a moment
 Dagne Vildziunaite
 +370 68688980
 dagne@justamoment.lt
 www.justamoment.lt



LUCI LUX

THE SNAKE IN THE JAR

GERMANY | 2013 | 37' | HD | GERMAN, ENGLISH
WORLD PREMIERE

Pour son odysée à travers les Etats-Unis, L. n'emmène avec elle qu'un serpent dans un bocal. Mémoires d'enfance, lettres et autres souvenirs orientent son périple au coeur d'un décor parsemé d'objets, de fragments de discours, et résonnant des échos de nombreux mythes du vieux continent. Caché sous toutes ces histoires, une autre histoire ne demande qu'à être racontée. Et n'oublions pas les sacs à mains et les animaux qui parlent! En adoptant une stratégie d'échantillonnage et de collage, la réalisatrice crée un monde dans lequel les individus sont des fantômes emplis d'histoires et de lieux mémorables. Fuyant les modes narratifs traditionnels et les genres cinématographiques habituels, Luci Lux crée un malstrom fascinant et déroutant, à la fois documentaire expérimental et morceau de musique concrète destiné à l'écoute visuelle. Composé de souvenirs, de photos, d'extraits de films super 8, d'images tirées de Youtube et d'autres extraits vidéos, *The Snake in the Jar* est un flux continu d'images, tel un morceau de free jazz, qui remet en question nos habitudes liées aux structures narratives d'un récit.

Eine Schlange in einem Einmachglas ist das Einzige, was L. auf ihre Odyssee durch Amerika mitnimmt. Kindheitserinnerungen, Briefe und andere kleine Souvenirs leiten ihre Schritte durch eine im fast wörtlichen Sinn mit Gegenständen, Gesprächsfetzen und Echos anderer Geschichten aus dem alten Kontinent gefüllte Landschaft. Irgendwo unter diesen Geschichten ruht eine andere Geschichte, die erzählt werden möchte. Nicht zu vergessen die sprechenden Tiere und Handtaschen! Auf Basis der Strategie der Probenentnahme und der Kollage lässt die Regisseurin eine Welt entstehen, in der Menschen mit Raum und Geschichten gefüllte Geister sind. Unter Vermeidung jeglicher Art des traditionellen Geschichtenerzählens und der bekannten filmischen Genres schafft Luci Lux einen faszinierenden visuellen Malstrom, der gleichzeitig als experimenteller Dokumentarfilm und als ein Stück 'Musique concrète' für visuelles Hören funktioniert. *The Snake in the Jar*, bestehend aus Erinnerungen, Super 8 Fragmenten und Schnipseln aus Youtube und Videos, ist ein visueller Fluss aus Free-Jazz-Bewusstseinsstrom-Bildern, die unsere Gewohnheiten bezüglich des Geschichtenerzählens in Frage stellen.

A snake in a jar is the only thing that takes L. on an odyssey through America. Childhood memories, letters and other small souvenirs guide her steps through a landscape that is quite literally littered with objects, fragments of discourses and echoes of other stories from the old continent. Somewhere, beneath all the stories, there is another story that asks to be told. And let us not forget talking animals and handbags! Adopting the strategy of sampling and collaging, the director creates a world where people are ghosts filled with space and stories. Eschewing all forms of traditional storytelling and known cinematic genres, Luci Lux creates a puzzling and fascinating visual maelstrom that works at the same time as an experimental documentary and as a piece of 'musique concrète' made for visual hearing. Composed of memories, photos, Super 8 moments, Youtube and Videosnippets, *The Snake in the Jar* is a visual free-jazz flow of stream-of-consciousness images that questions our habits related to storytelling.

SCREENPLAY
Luci Lux

SOUND DESIGN AND MIX
Christian Obermaier /
Jochen Jezussek

EDITING
Luci Lux

PRODUCTION
Ann Carolin Renninger
(joon film)

FILMOGRAPHY
2013 *The Snake in the Jar* (mlf)

GIONA A. NAZZARO

CONTACT
joon film
+49 3053068445
info@joonfilm.de
www.joonfilm.de

JULIEN FEZANS, NICO PELTIER

WHAT A FUCK AM I DOING ON THIS BATTLEFIELD

FRANCE | 2013 | 53' | VIDEO | ENGLISH

WORLD PREMIERE



CINEMATOGRAPHY

Nico Peltier

SOUND

Julien Fezans

MUSIC

Matt Elliott

PRODUCTION

Nico Peltier, Julien Fezans

FILMOGRAPHY

2013 What a fuck am I doing on this battlefield (mlf)

Dans les coulisses d'une salle de concert, le musicien Matt Elliott, également connu pour son implication dans le groupe Third Eye Foundation, s'impac-tiente du retard d'une autre musicienne. Ainsi s'amorce le portrait de l'univers sombre et torturé de l'artiste, qui se livre – dans une évidente complicité avec les réalisateurs – lors de répétitions, de concerts, d'entretiens, ou à travers ses textes. D'une douloureuse lucidité, Elliott décrit ses récents rêves et confie son point de vue sur la religion, évoque la dépression et la magie de l'inspiration. Il expose aussi des avis tranchés sur la politique et la manipulation de l'Etat. Composé en trois chapitres qui parfois cèdent la place à des moments d'humour partagés avec d'autres musiciens, ce film se situe toujours à la bonne distance. La musique, qui le traverse, se fait épilogue dans une très belle séquence durant laquelle l'artiste chante: «Et comment est-on supposé pleurer si l'on n'est pas certain de ce qui est mort?» Les deux réalisateurs, dont c'est le premier ouvrage, spécialisés respectivement dans l'image et dans le son, livrent un film formidablement sensible et poétique.

In den Kulissen eines Konzertsaa ls wird der Musiker Matt Elliott, ebenfalls durch sein Mitwirken bei der Gruppe Third Eye Foundation bekannt, ob der Verspätung einer Musikerin ungeduldig. Mit diesen Bildern beginnt das Porträt der dunklen Welt des Künstlers, der sich als offensichtlicher Komplize der Regisseure bei Proben, Konzerten, Gesprächen oder mittels seiner Texte offenbart. Der schmerzhaft klar denkende Elliott beschreibt seine Träume, macht seine Haltung gegenüber der Religion deutlich und spricht über Depression und den Zauber der Inspiration. Über Politik und staatliche Manipulation hat er eine klare Meinung. Der Film, in drei Kapitel gegliedert, die Raum lassen für Situationskomik zwischen Musikern, wahrt immer die richtige Distanz. Die stets präsente Musik spielt die Rolle des Epilogs in einer sehr schönen Sequenz, in der man den Musiker singen hört: «Und wie soll man trauern, wenn man nicht genau weiss, was gestorben ist?» Das Erstlingswerk der beiden jeweils auf Bild und auf Ton spezialisierten Regisseure offenbart sich als hinreissend einfühlsamer, poetischer Film.

Backstage at a concert hall, the musician Matt Elliot, also known for his involvement with the group Third Eye Foundation, is anxious about the late arrival of another musician. This is the beginning of a portrait of the dark and tortured world of the artist, who – clearly complicit with the directors – opens up during rehearsals, concerts, interviews or through his writings. With disturbing clarity of expression, Elliott describes his recent dreams, shares his points of view on religion, and discusses his depression and the magic of inspiration. He also reveals his heartfelt opinions on politics and state manipulation. Consisting of three acts peppered by interludes of humour shared with other musicians, this film always maintains the right distance from its subject. The music running through the film forms the epilogue to a superb sequence in which the artist sings: "And how is one supposed to mourn if one is not entirely sure what has died?" Specialising in image and sound, respectively, the two directors deliver a tremendously sensitive and poetic directorial debut.

CONTACT

Nico Peltier
nicopeltier@voila.fr

EMILIE BUJÈS



YIN-YU HUANG

YE WAN DE WEN DU

TAIWAN | 2013 | 55' | HD | CHINESE

TEMPERATURE AT NIGHTS

WORLD PREMIERE

Yin-Yu Huang est homosexuel. Mais l'apparente banalité de cette situation cache autant de blessures, de renoncements et d'hésitations. Issu d'une famille taiwanaise des plus ordinaires, le cinéaste n'a de cesse de comprendre, dans ce soliloque filmique comment tout cela a commencé en revenant par cercles successifs sur son passé proche: les amitiés qu'il a nouées pendant son service militaire, le mariage de l'une de ses sœurs, et enfin, les archives vidéos de son enfance constituent le matériau de départ de *Ye Wan De Wen Du* (littéralement «la température des nuits») monté comme autant de pages arrachées à un journal. Un journal ponctué par une série de dessins qui expriment une certaine violence quand les images et le hors-champ sonore sont nimbés d'une mélancolie douce et solaire inspirée par les fictions de Wong Kar-wai et d'Apichatpong Weerasethakul. A l'image de l'enfant qu'il nous révèle, à la fois innocent et fragile quand il se met en scène devant la caméra de son père, Yin-Yu rêve éveillé de l'homme qu'il a envie d'être au sein d'une société ultra-normative qui l'a placé du côté des invisibles.

Yin-Yu Huang ist homosexuell. Doch die scheinbare Banalität dieser Situation verbirgt ihr Los an Verletzungen, Entsaugungen und Zögerungen. Der aus einer taiwanischen Durchschnittsfamilie stammende Filmemacher versucht in diesem filmischen Selbstgespräch unentwegt zu verstehen, wie all dies begonnen hat, indem er in Schleifen auf seine jüngere Vergangenheit zurückkommt: Freundschaften, die er während seines Militärdienstes geschlossen hat, die Hochzeit einer seiner Schwestern und nicht zuletzt die Videoarchive seiner Kindheit sind der Ausgangspunkt von *Ye Wan De Wen Du* (wörtlich «Die Temperatur der Nächte»), der montiert ist wie aus einem Tagebuch ausgerissene Blätter. Ein Tagebuch mit einer Reihe Zeichnungen, die eine gewisse Gewalt ausdrücken, während die Bilder und das Hors-champ in die sanfte, sonnige Melancholie der Filme Wong Kar-Wais und Apichatpong Weerasethakuls getaucht sind. Wie das Kind, das er uns zeigt – zugleich unschuldig und zerbrechlich, wenn es sich vor der Kamera seines Vaters inszeniert – träumt Yin-Yu in einem Wachtraum von dem Mann, der er in einer ultra-normativen Gesellschaft sein kann, die ihn auf eine Ebene mit den Unsichtbaren stellt.

Yin-Yu Huang is gay, yet beneath the apparent ordinariness of this situation lie many injuries, losses and hesitations. The filmmaker, who comes from an average Taiwanese family, constantly tries to understand in this cinematic monologue how it all began, by returning to his recent past in successive circles: the relationships he formed during his military service, the wedding of one of his sisters and, finally, the video archives of his childhood representing the starting material for *Ye Wan De Wen Du* (literally "the temperature at night") are shown like pages torn from a diary. A diary peppered with a series of drawings that express a certain violence when the images and off-camera sounds are enshrouded in a soft and sunny melancholy inspired by the dramas directed by Wong Kar-wai and Apichatpong Weerasethakul. Like the child he reveals to us, both innocent and fragile when he shows himself in front of his father's camera, Yin-Yu daydreams about what kind of man he would like to be within the extremely controlling society that has placed him among the invisible.

CINEMATOGRAPHY

Yin-Yu Huang

SOUND

Wei-Zhi Yin

EDITING

Yin-Yu Huang

MUSIC

Yi-Zhen Lin

PRODUCTION


Yin-Yu Huang

FILMOGRAPHY

- 2013 *Temperature at Nights* (mlf)
- 2010 *Wuguwang N. St. to Taipei* (mlf)
- 2008 *Collective Diseases: We Born for That* (sf)
- 2006 *Expansion* (sf)

CONTACTYin-Yu Huang
inikuhuang@hotmail.com

EMMANUEL CHICON



18 FILMS PRÉSENTÉS EN PREMIÈRE MONDIALE OU INTERNATIONALE CONCOURRONT POUR LE PRIX LA MOBILIÈRE RÉCOMPENSANT LE MEILLEUR COURT MÉTRAGE (CHF 5000) ET LE PRIX SPÉCIAL LA MOBILIÈRE POUR LE COURT MÉTRAGE LE PLUS INNOVANT (CHF 2500). LES COURTS MÉTRAGES SUISSES CONCOURRONT ÉGALEMENT POUR LE PRIX C-SIDE OFFERT EN PRESTATION DE RÉCOMPENSANT LE MEILLEUR JEUNE CINÉASTE SUISSE, TOUTES SECTIONS CONFONDUES.

18 FILME PRÄSENTIERT ALS WELTPREMIEREN ODER INTERNATIONALE PREMIEREN. DIESE FILME BEWERBEN SICH FÜR DEN PREIS DIE MOBILIAR FÜR DEN BESTEN KURZFILM (CHF 5000) UND SPEZIALPREIS DIE MOBILIAR FÜR DEN INNOVATIVSTEN KURZFILM (CHF 2500). SCHWEIZER KURZFILME SIND EBENFALLS IM RENNEN UM DEN POSTPRODUKTIONSPREIS C-SIDE, DER UNTER ALLEN SEKTIONEN AN DEN BESTEN JUNGEN, SCHWEIZER FILMEMACHER VERGEBEN WIRD.

18 FILMS ARE SHOWN AS WORLD OR INTERNATIONAL PREMIERES. THESE FILMS ARE ELIGIBLE FOR THE SWISS MOBILIAR PRIZE FOR THE BEST SHORT FILM (CHF 5,000) AND SPECIAL SWISS MOBILIAR PRIZE FOR THE MOST INNOVATIVE SHORT FILM (CHF 2,500). SWISS SHORT FILMS ARE ALSO ELIGIBLE FOR THE C-SIDE PRIZE OFFERED IN KIND OF POST-PRODUCTION SERVICES TO THE BEST YOUNG SWISS DIRECTOR, REGARDLESS OF SECTION.



COMPÉTITION
INTERNATIONALE
COURTS MÉTRAGES

THOMAS HALEY

AMERICAN DREAMER

FRANCE | 2013 | 32' | HD | ENGLISH

WORLD PREMIERE

**CINEMATOGRAPHY**

Joseph Haley

SOUND

Eric Branting

EDITING

Seamus Haley

PRODUCTIONAdriana Ferrarese
(Ceresa Films)**FILMOGRAPHY**

2013 American Dreamer (sf)

Dans la maison familiale, Julian rêve parfois qu'il plante un couteau à beurre dans la gorge de Ben Laden. Chaque année, il promène son visage poupin depuis sa Floride natale jusqu'au mémorial de Ground Zero. Ce rite est devenu sa raison de vivre. Il a même composé une ode épique à la gloire de la nation américaine et de son drapeau, qu'il semble têter comme le sein maternel ou brandir comme une épée: celle qui se dressera bientôt dans le ciel de New York quand on aura reconstruit un orgueilleux building de quarante étages. Thomas Haley, qui a grandi dans l'Oregon, connaît bien cette Amérique profonde, qu'il filme à fleur de peau. Dans ces visages et ces corps souvent saisis en close-up, le cinéaste parvient à transmettre la crise identitaire que traverse l'Amérique actuelle. Alors que le spectacle scénarisé de l'anamnèse collective et multiraciale ouvrant *American Dreamer* traduit la fin de l'innocence, le personnage de Julian, émouvant et monstrueux, incarne l'un des puissants ressorts du patriotisme ordinaire, la croyance têtue et naïve d'un «petit blanc» qui n'a pas renoncé à l'American dream.

Manchmal träumt Julian im Familiendomizil davon, wie er Bin Laden mit einem Buttermesser in den Hals sticht. Jedes Jahr reist der pausbäckige Mann von seinem Heimatstaat Florida zum Memorial am Ground Zero. Dieses Ritual ist zu seinem Daseinszweck geworden. Er hat gar eine epische Ode zu Ehren der amerikanischen Nation und ihrer Flagge komponiert, an der er wahlweise zu hängen scheint wie an der mütterlichen Brust oder die er gleich einem Schwert emporschwingt: Das Schwert, das sich in den Himmel über New York erheben wird, sobald der Bau des stolzen, vierzigstöckigen Hochhauses abgeschlossen ist. Der in Oregon aufgewachsene Thomas Haley kennt es gut, dieses tiefe Amerika, das er aus nächster Nähe filmt. Anhand dieser häufig im Close-up erfassten Gesichter und Körper gelingt dem Filmemacher die Wiedergabe der Identitätskrise des heutigen Amerikas. Wo das den Film *American Dreamer* eröffnende, inszenierte Schauspiel der kollektiven und multirassischen Anamnese das Ende der Unschuld darstellt, ist die ebenso bewegende wie monströse Figur des Julian die Verkörperung einer der mächtigen Triebkräfte des ganz normalen Patriotismus, des störrischen und naiven Glaubens eines «kleinen Weissen», der dem American Dream nicht entsagt hat.

In the family home, baby-faced Julian sometimes dreams of thrusting a butter knife into Bin Laden's throat. In a ritual that has become his reason for living, he travels from his native Florida to the Ground Zero memorial every year. He has even composed an epic poem to the glory of the American nation and its flag, which he appears to suckle like a mother's breast or brandish like a sword: the same sword that will soon rise into the skies of New York when a proud 40-storey building is completed. Raised in Oregon, Thomas Haley is familiar with the American heartland and films it sensitively. With these faces and bodies, often shown in close-up, the filmmaker successfully conveys the identity crisis currently gripping America. While the scripted show of public and multi-racial recollection that opens *American Dreamer* portrays the end of innocence, the moving yet monstrous character of Julian embodies one of the powerful foundations of ordinary patriotism, the stubborn and naïve belief of a "poor white boy" who has not given up on the American dream.

CONTACTAdriana Ferrarese
Ceresa Films
+33 611308645
adriana.ferrarese@gmail.com

EMMANUEL CHICON



FRITZ OFNER

BEIRUT BLEND

AUSTRIA | 2012 | 28' | HD | ARABIC
INTERNATIONAL PREMIERE

Il suffit parfois de prendre le temps d'une pause cigarette. De s'évader des problèmes du quotidien. Une toute petite pause. De faire comme si, pour une fois, le monde pouvait s'arrêter de tourner, pour nous permettre de reprendre notre souffle. *Beirut Blend* rassemble différentes voix. Tourné dans un noir et blanc doux mais précis, ce film montre un monde plongé une fois de trop dans la guerre. Avec des scènes tournée principalement au coin d'un bar ou dans des jardins, le réalisateur s'insère au sein des discussions amicales de personnes évoquant l'actualité mondiale – dont le fameux printemps arabe – et d'autres questions de politique internationale. Certaines élaborent de fascinantes théories du complot tandis que d'autres rêvent de partir, ne serait-ce que pour quelque temps. *Beirut Blend* offre quelque chose de rare : dépeindre précisément une situation historique tout en écoutant ce que les gens ont à dire. Ces bribes de paix deviennent des signes d'espoir. L'espoir qu'il puisse encore exister un monde dans lequel fumer ou discuter ne permette pas seulement de s'évader de la guerre mais devienne la normalité du quotidien, sans craindre un nouveau conflit.

Manchmal reicht schon eine Zigarettenpause. Eine Pause von den Kümernissen des Alltags. Nur eine kleine Pause. So tun, als könne man die Welt kurz anhalten, um wieder durchzuatmen. In *Beirut Blend* vermischen sich unterschiedliche Stimmen. Der in weichem und doch präzisiertem Schwarz-Weiss gedrehte Film ist ein Fragment einer Welt, die einmal zu oft von einem Krieg eingeholt wurde. Der Regisseur hat zumeist in Winkeln von Bars oder Gärten gefilmt und schliesst sich den Gesprächen von Menschen an, die über die Ereignisse im Zusammenhang mit dem sogenannten Arabischen Frühling und anderen Themen der Weltpolitik sprechen. Einige ergehen sich in faszinierenden Verschwörungstheorien, während andere davon träumen, wegzugehen – und sei es nur für kurze Zeit. *Beirut Blend* gelingt diese schwierigste aller Übungen: das Porträt einer historisch akkurat nachgezeichneten Situation, während gleichzeitig angehört wird, was die Leute zu sagen haben. Diese kleinen Fragmente des Friedens werden somit zu Hoffnungszeichen. Hoffnung, dass es immer noch eine Chance für eine Welt gibt, in der Rauchen oder Plaudern nicht nur eine kleine Pause, sondern die Normalität in einem Alltag ohne Angst vor einem erneuten Krieg sind.

Sometimes a cigarette break is all it takes. A break from the troubles of daily life. Just a little break. Pretending that for once the world could stop spinning allowing us to catch our breath again. *Beirut Blend* is a film that merges together different voices. Shot in a soft but precise black and white, the film is a fragment of a world that has been caught up one too many times in wars. Filmed mostly in the corners of bar or gardens, the director joins the friendly chat of people who talk about what is going on in the world with the so-called Arab Spring and other issues of world politics. Some of them spin fascinating conspiracy theories while others dream of going away, if only for a short period of time. *Beirut Blend* manages that most difficult thing: to portrait an historically accurate situation while listening to what the people have to say. These little fragments of peace become therefore the signs of hope. Hope that there can maybe still be the chance for a world where smoking or chatting does not have to be only a small break but the normalcy of a daily life without the fear of another war.

SCREENPLAY
Fritz Ofner

CINEMATOGRAPHY
Fritz Ofner

SOUND
Tomas Halda

EDITING
Wolfgang Weigl

PRODUCTION
Fritz Ofner
(sixpackfilm)

FILMOGRAPHY

- 2012 Libya Hurra
- 2012 Beirut Blend (sf)
- 2011 Evolution of Violence
- 2010 From Baghdad to Dallas (sf)
- 2007 Walking with Cecilia (mlf)

CONTACT
Dietmar Schwaerzler
sixpackfilm
+43 1526099015
dietmar@sixpackfilm.com
www.sixpackfilm.com

BRUNO JORGE

CATUÇABA

BRAZIL | 2013 | 33' | HD | PORTUGUESE

WORLD PREMIERE

**CINEMATOGRAPHY**

Fernanda Preto, Bruno Jorge

SOUNDGustavo Nacsimento,
Tales Manfrinato**EDITING**

Bruno Jorge

PRODUCTIONBruno Jorge
(João de Barro Cinema
Independente)**FILMOGRAPHY**

2013 Catuçaba (sf)
 2013 Natureza morta (sf)
 2012 Beco
 2012 Escola de meninos (sf)
 2009 Moins que demain (sf)
 2008 Barões (sf)
 2007 O papel das dobras (sf)
 2006 Un regard à louer (mlf)
 2006 Vidas Amostras (mlf)
 2005 Justiça ao Insulto (sf)
 2003 Filhotes (sf)

CONTACT

Bruno Jorge
 João de Barro Cinema Independente
 +5511 26098328
 bruno@brunojorge.com
 www.joaodebarrfilmes.com.br

Catuçaba, village de 800 âmes à 180 kilomètres de São Paulo, est le théâtre des actions et des mémoires de ses habitants. Ici la vie s'écoule tranquillement, loin de la frénésie des grandes villes, et les gens accomplissent des gestes immuables depuis des générations. La simplicité de leur existence est interrompue par des fêtes religieuses rythmées de chansons, de musiques, de danses. Une ancienne convivialité paysanne y règne. Dans leur mémoire, chaque événement devient rapidement légende. Immergé dans un temps suspendu et marqué par des images d'une légèreté séduisante, *Catuçaba* est un conte de fées baroque peuplé de personnages ordinaires, qui renvoient au réalisme magique des romans de Gabriel García Márquez ou Jorge Amado. « Pendant le tournage, nous avons la sensation que leurs histoires n'avaient pas besoin d'être dites. Cette nécessité de raconter surgit quand ces récits deviennent un héritage passé, historique et culturel. Mais à Catuçaba, les contes concernent des événements directement vécus par les habitants. C'est ça la différence. Le petit village semble étendre ses propres légendes et allégories à sa vie quotidienne et plonger dans le mythe les moindres de ses gestes. » (BJ)

Das 180 km von São Paulo entfernte 800-Seelen-Dorf Catuçaba ist Schauplatz der Tätigkeiten und Erinnerungen seiner Einwohner. Die Tage ziehen fern der Hektik der Grossstädte dahin und die Menschen führen seit Generationen unveränderte Handgriffe aus. Ihr einfaches Dasein wird durch kirchliche Feste mit Gesang, Musik und Tanz unterbrochen. Es herrscht eine vertraute ländliche Geselligkeit. In ihrer Erinnerung wird jede Begebenheit rasch zur Legende. Bilder von verführerischer Leichtigkeit und innehaltender Zeit – *Catuçaba* ist ein mit gewöhnlichen Menschen bevölkertes barockes Märchen, die den magischen Realismus der Romane eines Gabriel García Márquez oder Jorge Amado in Erinnerung rufen. « Während der Dreharbeiten hatten wir das Gefühl, dass ihre Geschichten nicht ausgesprochen werden mussten. Dieses Bedürfnis des Erzählens tritt ein, wenn diese Erzählungen zu einem vergangenen, historischen und kulturellen Erbe werden. Doch in Catuçaba betreffen die Erzählungen Ereignisse, die die Einwohner selbst erlebt haben. Das ist der Unterschied. Ein kleines Dorf, das seinen eigenen Legenden und Allegorien an das tägliche Leben zu lauschen und die kleinste Geste zum Mythos zu erheben scheint. » (BJ)

The village of Catuçaba, 180 kilometres from São Paulo with a population of 800, sets the scene for its inhabitants' actions and memories. Here, life moves slowly, far from the frenzy of the big cities, and people have performed immutable movements for generations. The simplicity of their existence is interrupted by religious festivals, full of song, music and dance. Ancient and rustic conviviality prevails. In their memory, each event quickly becomes a legend. Immersed in time that stands still and marked by seductively subtle images, *Catuçaba* is a baroque fairy tale inhabited by ordinary people, reminiscent of the magical realism novels of Gabriel García Márquez or Jorge Amado. "During the time we were there, we got the feeling that their stories do not in fact need to be told. This need arises when they become past, historical, cultural heritage. But in Catuçaba, the tales are experienced; perhaps this is the main difference. The small rural village seems to extend its legends and allegories to its daily life and brings mythology to each of its small gestures." (BJ)

LUCIANO BARISONE



JAN SOLDAT

EIN WOCHENENDE IN DEUTSCHLAND

GERMANY | 2013 | 25' | DV | GERMAN

A WEEKEND IN GERMANY

WORLD PREMIERE

La définition de ce qu'on appelle la « normalité » est cruciale. Chaque type de fascisme tente de définir une règle dite de « normalité » et de contraindre les autres à s'y tenir. Étonnamment, le fait qu'il n'y ait pas qu'une seule normalité, mais plusieurs – autant que d'êtres vivants sur notre planète – semble toujours aussi difficile à saisir. La question de la « normalité » est donc profondément politique. Elle est liée à la notion de liberté et devient ainsi une question de mode de vie. Manfred et Jürgen, tous deux septuagénaires, ont travaillé toute leur existence. Ces citoyens respectés profitent de leur samedi de libre pour prendre des bains de soleil, jardiner et s'adonner à toutes les tâches ménagères usuelles. Le dimanche, Rosi, un vieil ami, se joint à eux. Ensemble, ils mettent en scène des sessions SM-Bondage avec tout l'équipement nécessaire pour le ligotage, la flagellation et d'autres rituels. En pleine action, ils filment quelques-unes de ces séances dont ils jouissent avec leur ami commun. Le court métrage de Jan Soldat, perspicace et très drôle, pose des questions politiques incisives sur la possibilité de s'épanouir sexuellement, sur un mode tendre et affectueux.

Entscheidend ist die Frage, was « Normalität » ist. Jede Art von Faschismus bemüht sich um eine eigene Definition der « Normalität » sowie darum, andere dazu zu zwingen, sie zu befolgen. Was immer so schwer zu fassen scheint ist die Tatsache, dass es nicht eine, sondern viele Normalitäten gibt. So viele, wie es Menschen gibt. Die Frage der « Normalität » ist somit zutiefst politisch. Sie ist Teil der Freiheitsfrage und somit ebenfalls eine Frage der Lebensweise. Manfred und Jürgen, beide Mitte siebzig, haben ein arbeitsreiches Leben hinter sich. Sie sind angesehene Bürger und geniessen ihren freien Samstag. Sie liegen gerne in der Sonne, gärtnern und kümmern sich um die Arbeiten im Haushalt. Am Sonntag kommt ihr langjähriger Freund Rosi dazu. Gemeinsam veranstalten sie SM-Bondage-Sessions mit den erforderlichen Fesseln, Peitschen und sonstigen Ritualen. Und wo sie gerade dabei sind, filmen sie ein paar der Sitzungen mit ihrem gemeinsamen Freund. Jan Soldats einfühlsamer und äusserst lustiger Kurzfilm stellt einige sehr tiefgehende politische Fragen über das Recht, Sex auf eine zärtliche, liebevolle Weise zu geniessen.

The question of what is so called "normalcy" is crucial. Every kind of fascism tries to define and force others to stick to a so called rule of "normalcy". What seems always so incredibly difficult to grasp is that there is not one normalcy, but many. As many as the people out there. So the question of "normalcy" is deeply political. It pertains to a question of freedom and therefore becomes a question of lifestyle. Manfred and Jürgen, both in their mid-seventies, have a lifetime of work behind them. They are respected citizens and enjoy their free Saturday. They love sunbathing, gardening and doing all the ordinary chores that a household requires. On Sunday they are joined by Rosi, an old friend of theirs. Together they stage some SM-Bondage sessions with all the required tying, flogging and the other rituals. And while they are at it, they film some of the sessions they are enjoying with their common friend. Jan Soldat's insightful and very funny short film poses some very deep political questions about the right to enjoy sex in a tender and affectionate way.

CINEMATOGRAPHY

**SOUND
EDITING
PRODUCTION**
Jan Soldat

FILMOGRAPHY

- 2013 Ein Wochenende in Deutschland (sf)
- 2012 Dann is' es halt so (sf)
- 2012 ZUCHT und ORDNUNG (sf)
- 2012 Crazy Dennis Tiger (sf)
- 2012 Wielandstr. 20, 3.OG links (sf)
- 2012 Fragmente der Einsamkeit (sf)
- 2011 3von5 (sf)
- 2011 INTERIM (sf)
- 2010 Geliebt (sf)
- 2010 MUTTER (sf)
- 2009 Endlich Urlaub (sf)
- 2009 Sommergast (sf)
- 2009 SCHIFFBRUCH (sf)
- 2009 rein/raus (sf)
- 2008 Kein Deutschmehrland (sf)
- 2008 Sandweg 80 (sf)
- 2008 wahrscheinlich, vielleicht auch nicht (sf)
- 2008 KAIN (sf)
- 2008 zwischen König und Bettler (sf)
- 2007 Kommissar Kresch 2 (sf)
- 2007 runter (sf)
- 2007 3 (sf)
- 2007 Kommissar Kresch (sf)
- 2006 GLV 162210 (sf)

CONTACT

Jan Soldat
+49 17682177630
jan.soldat@yahoo.de

JOHN BLOUIN

FILMSTRIPLE

CANADA | 2012 | 18' | XD CAM | FRENCH

INTERNATIONAL PREMIERE

**CINEMATOGRAPHY**

Nicolas Bilodeau

SOUND

François Boulé

EDITING

John Blouin

MUSIC

Bernard Falaise

PRODUCTIONClaudine Thériault
(Cabina Obscura)**FILMOGRAPHY**2012 Filmstripe (sf)
2010 Change Over (sf)

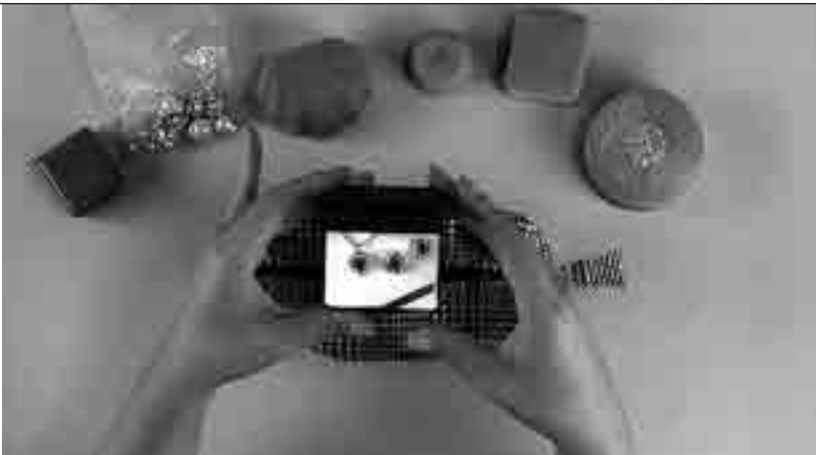
Branle-bas de combat dans la cabine d'un cinéma : la pellicule s'est emmêlée en pleine séance ! Pas de temps à perdre pour le projectionniste, il faut réparer à tout prix avant le changement de bobine. Avec sang froid, il explique à son apprenti les secrets du métier, anecdotes à l'appui : « Tous les gestes que tu me vois faire là sont des gestes qui vont disparaître. » Tourné dans la salle de l'Office National du Film de Montréal juste avant qu'elle ne ferme ses portes, ce film en forme de course contre la montre rend hommage – en noir et blanc – à une profession sur le déclin, du moins telle qu'on l'a connue jusqu'à la récente « transition numérique ». Bien plus artisan que technicien, le héros-projectionniste transmet à son acolyte un savoir-faire appris sur le tas : « C'est une vraie performance, man ! ». Mais par une malicieuse mise en abyme, c'est le film entier qui est ici performance. En un unique plan séquence, des acteurs plus vrais que nature mettent en scène un formidable documentaire sur le cinéma côté cabine. Un court métrage jubilatoire.

Aufregung in einem Projektionsraum: Der Filmstreifen hat sich inmitten der Vorstellung verheddert! Der Filmvorführer hat keine Zeit zu verlieren, es muss unbedingt vor dem Wechsel der Spule repariert werden. Dennoch erklärt er seinem Lehrling weiter die Geheimnisse des Berufs: « Die Handgriffe, die du hier siehst, sind Handgriffe, die verschwinden werden. » Der Film in Form eines Rennens gegen die Zeit wurde, kurz vor dessen Schliessung, im Saal des Staatlichen Filmamts in Montreal gedreht und ist eine Verneigung in Schwarzweiss vor einem Berufstand, der in dieser Form seit dem Übergang in das « Digitalzeitalter » vom Aussterben bedroht ist. Der Filmvorführer, mehr Handwerker als Techniker, gibt an seinen Helfer sein in der Praxis erworbenes Wissen weiter. « Das ist eine echte Leistung, Man ! ». Doch durch eine schelmische 'Mise en abyme' ist hier der gesamte Film eine Leistung. In einer einzigen Plansequenz inszenieren täuschend echte Schauspieler einen Dokumentarfilm über das Kino aus der Perspektive des Projektionsraums. Ein frohlockender Kurzfilm.

Action stations in a cinema's projection room: the film roll has got mixed up in the middle of a screening! With no time to lose, the projectionist must repair everything before the reel change. He calmly explains the tricks of the trade to his apprentice, complete with anecdotes: "All the movements you see me making here are movements that are about to disappear." Filmed in the theatre of Montreal's National Film Office just before it closed its doors, this black-and-white race-against-the-clock film pays tribute to a declining profession, at least in the form we knew until the recent "switch to digital". Our heroic projectionist, more craftsman than technician, transmits his know-how, learnt on the job, to his sidekick: "It's a real performance, man!" But through a mischievous 'mise en abyme', the whole film is a performance here. In a single long take, larger-than-life actors play out a formidable documentary on cinema, from the projection room. An exhilarating short film.

CONTACTJohn Blouin
Cabina Obscura
+1 4189141715
cabina.obscura@gmail.com
cabinaobscura.wordpress.com

ALESSIA BOTTANI



LESLIE TAI

GRAVE GOODS

UNITED STATES | 2013 | 12' | HD | ENGLISH, CHINESE
INTERNATIONAL PREMIERE

«Objets inanimés, avez-vous donc une âme?» demandait le poète... Hommage de la réalisatrice à sa grand-mère décédée et délicate réflexion sur le deuil et la mémoire, *Grave Goods* s'ouvre sur cette question : «Qu'advient-il de toutes les affaires que l'on laisse derrière soi après sa mort?» Obéissant à une mise en scène et à un dispositif rigoureux, le film ouvre méticuleusement boîtes, valises, cassettes audio et vidéo et laisse libre cours aux souvenirs de la petite fille devenue cinéaste. Les objets de la disparue, ici exposés au regard du spectateur – littéralement –, forment un singulier cabinet de curiosités, musée intime où les mains et la voix de la narratrice font office de guides. Photos et vidéos de l'être cher dialoguent avec ce bric-à-brac chargé d'affect et nous confrontent à l'évanescence des choses. Car les images, pas plus que les reliques, ne peuvent restituer la vie. Dernières traces d'une existence qui n'est plus, orphelines de leur substance et de l'être qui les a incarnées, elles ne sont, à jamais, qu'illusion. Comme le souvenir.

Und der Poet fragte: «Leblose Gegenstände, habt ihr eine Seele?» *Grave Goods*, eine Verneigung der Regisseurin vor ihrer verstorbenen Grossmutter und eine feinfühlig Reflexion über Trauer und Erinnerung, beginnt mit einer Frage: «Was geschieht mit den Dingen, die nach dem Tod zurück bleiben?». Der in Regiekonzept und Gliederung strengen Vorgaben folgende Film öffnet gewissenhaft Schachteln, Koffer, Audio- und Videokassetten und lässt den Erinnerungen des Regisseurin gewordenen kleinen Mädchens freien Lauf. Die Dinge der Verstorbenen, die hier buchstäblich dem Blick des Betrachters ausgesetzt werden, bilden ein eigentümliches Kuriositätenkabinett und intimes Museum, durch das uns die Hände und die Stimme der Erzählerin führen. Bilder und Videos der geliebten Person stehen im Dialog mit diesem emotionsgeladenen Sammelsurium und konfrontieren uns mit dem Verblässen der Dinge. Denn ebenso wenig wie Reliquien können Bilder das Leben wiederherstellen. Ihrer Substanz und der Person beraubt, die sie lebendig gemacht hat, sind sie als letzte Spuren eines erloschenen Lebens nichts weiter als Illusion. Wie die Erinnerung.

"Inanimate objects, have you a soul?" asked the poet... *Grave Goods*, the director's homage to her late grandmother and a sensitive reflection on mourning and remembrance, opens with the question: "What becomes of all the personal effects we leave behind after our death?" Conforming to a fine-tuned 'mise-en-scène', *Grave Goods* meticulously opens boxes, suitcases, audio and video cassettes, giving free rein to the recollections of the young girl who went on to become a filmmaker. Objects owned by the departed, here literally exhibited before the viewer's gaze, form a peculiar cabinet of wonders, an intimate museum in which the hands and voice of the narrator serve as our guide. Photos and videos of the loved one create a dialogue with this emotionally charged bric-à-brac, making us aware of the fleeting nature of all existence, where not even relics, let alone images, can restore a life lost. As the final traces of an existence that is no more, orphans of their own substance and the soul that personified them, they are nothing more than illusions. Like memories.

CINEMATOGRAPHY
Leslie Tai

SOUND
Dan Olmsted

EDITING
Leslie Tai

MUSIC
Hunter McCurry,
Chris Carlson,
Dub Gabriel

PRODUCTION
Leslie Tai

FILMOGRAPHY
2012 *Grave Goods* (sf)
2012 *Superior Life Classroom* (sf)

CONTACT
Leslie Tai
+1 4088578131
leslie.tai@gmail.com

ALESSIA BOTTANI

ELVIO MANUZZI, PIETRO DE TILLA, TOMMASO PERFETTI

IL TURNO

ITALY | 2012 | 33' | HD | ITALIAN

THE SHIFT

INTERNATIONAL PREMIERE

**CINEMATOGRAPHY**Pietro De Tilla, Elvio Manuzzi,
Tommaso Perfetti**SOUND**

Paolo Romano

EDITING

Chiara Tognoli

PRODUCTIONSergio Visinoni
(Lab 80 film),
Elena Turetti
(Cultural District Valle Camonica)**FILMOGRAPHY**Pietro De Tilla
2012 Il turno (sf)
2011 Atelier Colla (mlf)Elvio Manuzzi
2012 Il turno (sf)
2011 Atelier Colla (mlf)Tommaso Perfetti
2012 Il turno (sf)

Après un vol au-dessus d'une forêt enneigée, la caméra atterrit près d'un barrage de haute montagne, bassin d'une centrale hydroélectrique. Dans le refuge attaché au barrage, les gardiens se consacrent à leurs activités quotidiennes: ils préparent du café et remplissent les registres officiels avec les données du jour. Une inspection de maintenance permet de découvrir les passages autour et à l'intérieur du barrage: le travail photographique, ainsi que le cadrage, transmettent à la fois la beauté et l'isolement de ce lieu. A l'intérieur du refuge, le son continu de la télévision devient la rassurante manifestation d'un ailleurs. Soudain, on se retrouve au fond de la vallée. Autour d'un feu, des personnes préparent à manger et discutent. C'est bien un autre monde: d'autres gestes, d'autres paroles, d'autres couleurs. Le montage alterne ces deux espaces et en dévoile les différences, les correspondances, les liens subtils. Les gardiens se préparent au départ et le film, comme le travail, révèle sa structure circulaire.

Nach dem Flug über einen verschneiten Wald landet die Kamera in der Nähe eines Hochgebirgsstausees, der ein Wasserkraftwerk speist. In der an den Staudamm anschließenden Berghütte gehen die Wächter ihren täglichen Beschäftigungen nach: Sie bereiten Kaffee zu und tragen die Tagesdaten in die offiziellen Verzeichnisse ein. Eine Routine-Inspektion bietet die Gelegenheit einer Entdeckung der Gänge in und an dem Staudamm: Die Fotografie und die Kameraeinstellungen vermitteln einen Eindruck der Schönheit und der Einsamkeit dieser Umgebung. In der Berghütte läuft im Hintergrund ständig der Fernseher, der sich als beruhigende Erinnerung an ein Anderswo entpuppt. Plötzlich befinden wir uns in einer Talsenke an einem Feuer, wo Essen zubereitet und gesprochen wird. Eine vollkommen andere Welt: Andere Gesten, andere Worte, andere Farben. Der kontinuierlich zwischen diesen beiden Räumen wechselnde Schnitt macht ihre Unterschiede, ihre Verbindungen und die subtilen Verknüpfungen deutlich. Die Wächter machen sich zur Abfahrt bereit und sowohl der Film als auch die Arbeit offenbaren ihre umlaufende Struktur.

After flying over a snow-covered forest, the camera lands near a dam, the basin for a hydroelectric plant situated in the high mountains. In the shelter attached to the dam, the watchmen go about their daily activities, making coffee and entering the day's data into the official records. A maintenance inspection allows us to discover the passageways around and inside the dam: the beauty and isolation of this place are both conveyed through the photographic work and framing. The sound of the television is constant inside the shelter, reassuringly proving the existence of an outside world. Suddenly, we are down in the valley, around a fire, where people are preparing food and talking. This is a whole other world: different gestures, different words, different colours. The editing switches between these two spaces and unveils their differences, connections and subtle links. As the watchmen prepare to leave, the film, like the job, reveals its circular structure.



ALEXANDER RIEDEL, BETTINA TIMM

KIRAN

GERMANY | 2012 | 30' | HD | FRENCH
INTERNATIONAL PREMIERE

Kiran vit avec sa mère. Celle-ci l'a élevé à l'encontre de tout précepte d'éducation autoritaire, suivant un modèle inspiré de l'idéologie utopique 'flower-power' des années 1960. La mère et son enfant vivent loin de la ville, dans une yourte, quelque part dans les Pyrénées. Kiran fréquente une petite école mais s'y sent mal à l'aise. Il rêve d'être ailleurs, là où les gens vivent. Il a huit ans et sait planter une salade, connaît les plantes des prés qui ont bon goût et celles qu'il ne faut pas manger. Mais il n'a aucune idée de ce qui passe le soir à la télévision et ne sait pas utiliser un ordinateur. Son plus grand souhait serait d'aller dans une école publique pour enfin apprendre à lire et à écrire. Alors Kiran doit résister à la volonté de sa mère et essayer de lui faire comprendre ce que signifient réellement les décisions qu'elle a prises pour lui. Comment un choix d'éducation libéral se transforme en une contrainte autoritaire affectant la vie d'une autre personne? Kiran doit apprendre à se libérer des règles dictées par sa mère pour s'aventurer vers un monde inconnu qui l'attend quelque part.

Kiran lebt bei seiner Mutter, die ihn im antiautoritären Stil der Flower-Power-Ideologie der 1960er-Jahre erzieht. Mutter und Kind leben fern der Stadt in einer Jurte irgendwo in den Pyrenäen, und Kiran geht in eine kleine Schule, fühlt sich dort aber unwohl. Er träumt davon, woanders zu sein. Dort, wo alle anderen sind. Er ist acht Jahre alt und weiss, wie man Salat pflanzt, welche Wiesenpflanzen gut schmecken und welche man nicht essen sollte. Aber was abends im Fernsehen läuft oder wie man einen Computer bedient, weiss er nicht. Sein innigster Wunsch ist es, in eine öffentliche Schule zu gehen und endlich lesen und schreiben zu lernen. Kiran muss sich also den Wünschen seiner Mutter widersetzen und versuchen, ihr klar zu machen, was bei den Entscheidungen, die sie für ihn getroffen hat, wirklich auf dem Spiel steht. Wie kann eine antiautoritäre Entscheidung zu etwas zutiefst Autoritärem werden, das das Leben eines anderen Menschen beeinträchtigt? Kiran muss lernen, sich von den Regeln seiner Mutter zu befreien, und sich in eine unbekannte Welt hinaus wagen, die draussen auf ihn wartet.

Kiran lives with his mother, who has brought him up in an anti-authoritarian fashion that seems to go a long way back to the utopian 1960's of flower-power ideology. Mother and child live far from the city in a yurt somewhere in the Pyrenees and Kiran attends a small school but feels ill-at-ease there. He dreams to be elsewhere. Where everybody else is. He is eight years old and knows how to plant salad, which meadow-plants taste good and which you should not eat. But he has no idea of what is going on in the evening on TV and cannot deal with a computer. His greatest wish is to go to a public school to learn to read and write at last. So Kiran has to step up against his mother's wishes, try to make her understand what is really at stake in the choices she has made for him. How does an anti-authoritarian choice become a deeply authoritarian one that affects the life of another person? Kiran has to learn how to break free from his mother's set of rules and venture into an unknown world that is waiting for him somewhere out there.

CINEMATOGRAPHY

Alexander Riedel,
Bettina Timm

SOUND

Hannes Ullman

EDITING

Frank Müller

MUSIC

Antun Opic

PRODUCTION

Alexander Riedel,
Bettina Timm

FILMOGRAPHY

Alexander Riedel
2012 Kiran (sf)
2011 Hundsbaum –
Die letzte Chance
2010 Morgen das Leben
2007 Draussen bleiben
2002 Nachtschicht
2000 B-Movie (mlf)
1998 Drei-1/2 (sf)

Bettina Timm
2012 Kiran (sf)
2012 Am Beispiel von Lollo (mlf)
2010 Ich Koch
2008 Cosmic Station (sf)
2005 Die Grabenmacher vom
Donaumooos (mlf)
2005 Lichtspiele am
Wendelstein (mlf)
2004 Herr Zhu (sf) 2004
Grenzgeschichten (mlf)
2000 Die Ohrenmeisterin (sf)

CONTACT

ZDF Filmredaktion
+49 61317012187
filmredaktion@3sat.de

JEAN-GABRIEL PÉRIOT

LE JOUR A VAINCU LA NUIT

FRANCE | 2013 | 28' | HD | FRENCH

THE DAY HAS CONQUERED THE NIGHT

WORLD PREMIERE

**SCREENPLAY**

Jean-Gabriel Périot, Gérald Kurdian

CINEMATOGRAPHY

Denis Gravouil, Philippe Thioller

SOUND

Dana Farzanehpour

EDITING

Avril Besson

MUSIC

Xavier Thibault

PRODUCTION

Cécile Lestrade

(Alter Ego Production)

SELECTED FILMOGRAPHY

- 2013 *Le jour a vaincu la nuit* (sf)
- 2012 *The Devil* (sf)
- 2011 *Nos jours, absolument, doivent être illuminés* (sf)
- 2011 *Regarder les morts* (sf)
- 2010 *Les barbares* (sf)
- 2009 *L'art délicat de la matraque* (sf)
- 2008 *Entre chiens et loups* (sf)
- 2007 *Nijuman no borei* (sf)
- 2006 *Eût-elle été criminelle* (sf)
- 2006 *Under Twilight* (sf)
- 2005 *Undo* (sf)
- 2005 *Dies Irae* (sf)
- 2004 *We are winning don't forget* (sf)
- 2002 *Avant j'étais triste* (sf)
- 2002 *21.04.02* (sf)
- 2001 *Journal intime* (sf)
- 2001 *Gay?* (sf)

CONTACT

Cécile Lestrade
Alter Ego Production
+ 33 238807944
cecile.lestrade@alterego-prod.com
www.alterego-prod.com

Le film est composé de huit plans séquence sans mouvement ni de la caméra ni des sujets filmés. Format 1:33, 4/3 classique, où le personnage est bien au centre du cadre, quasiment enfermé. Nous écoutons des rêves. Des détails (des mots, des espaces) révèlent peu à peu leur particularité. Enfermé entre les murs d'une prison, les rêves sont ceux de détenus, qui les partagent avec le spectateur, le regard droit dans la camera. «S'attacher aux rêves des détenus permet de dresser un portrait en négatif de la vie en prison. La folie du rêve répond à la répétitivité des journées, la liberté du rêve répond à l'enfermement» (JGP). Chaque séquence possède un rythme et une musique propres, selon l'alchimie qui s'adapte à la nature des rêves de chacun. L'onirisme est général et mélange les rêves du sommeil avec ceux de l'état de veille, tout comme le rap avec l'électro. Le rêve de l'un se termine parfois dans celui de l'autre. Produit dans le cadre d'un workshop mené par Jean-Gabriel Périot et le musicien Gérald Kurdian à la maison d'arrêt d'Orléans, *Le jour a vaincu la nuit* est «un film sur le seul espace laissé libre aux détenus d'une prison : leur imaginaire.» (JGP)

Acht Plansequenzen, in denen sich weder die Kamera, noch die Gefilmten bewegen. Das Format ist klassisch – 1:33, 4/3 – und positioniert die Personen wie eingeschlossen in der Bildmitte. Wir lauschen Träumen. Details (Worte, Pausen) fördern nach und nach ihre Besonderheiten zutage. Die Träume gehören – gefangen in den Mauern eines Gefängnisses – den Insassen, die sie mit einem in die Kamera gerichteten Blick mit dem Zuschauer teilen. «Aus der Aufzeichnung der Träume der Häftlinge entsteht ein Negativ des Lebens im Gefängnis. Der Wahnwitz des Traums entsteht aus der Eintönigkeit der Tage, die Freiheit des Traums aus dem Eingeschlossen sein» (JGP). Jede Sequenz hat einen eigenen Rhythmus, eine eigene Musik, geboren aus der Alchimie der Träume. Die Traumwelt berührt alle Ebenen und mischt Schlaf mit Wachträumen wie sich Rap und Elektro mischen. Der Traum des Einen endet hin und wieder im Traum des Anderen. *Le jour a vaincu la nuit* ist während eines von Jean-Gabriel Périot und dem Musiker Gérald Kurdian in der Haftanstalt Orléans geleiteten Workshops entstanden und ist «ein Film über den einzigen Freiraum, über den die Insassen eines Gefängnisses verfügen: Ihre Phantasie.» (JGP)

The film is composed of eight long shots in which neither the camera nor the subjects being filmed move. 1:33 format, classic 4/3, where the character is centrally framed, almost locked in. We listen to dreams. Little by little, the details (words and spaces) give away their special features. Locked inside the walls of a prison, the dreams are those of the inmates, who share them with the spectator, staring straight into the camera. «Engaging with the inmates' dreams allows us to create a portrait of life in prison in negative format. The madness of the dreams correlates to the repetitive nature of the days; the freedom of the dreams correlates to imprisonment» (JGP). Each shot has its own rhythm, its own music, according to the alchemy that adapts to the nature of everyone's dreams. Hallucinations are widespread, confusing dreams while asleep with those while awake, just like rap with electronica. The dream of one finishes, at times, in that of another. Produced as part of a workshop led by Jean-Gabriel Périot and the musician Gérald Kurdian at Orléans Prison, *Le jour a vaincu la nuit* is «a film about the only space left free to the inmates of a prison: their imagination.» (JGP)

PAOLO MORETTI



CLAUDIU MITCU

MARIA

ROMANIA | 2013 | 18' | MOBILE PHONE | ROMANIAN
WORLD PREMIERE

Maria, une femme âgée, se meurt dans son lit. Mais elle n'est pas seule. Autour d'elle, d'autres femmes surveillent attentivement son dernier souffle, en essayant de lui apporter tout ce dont elle pourrait avoir besoin. Elles l'aident à se relever ou à ajuster l'oreiller sous sa tête. Ces femmes parlent entre elles et évoquent des histoires qui ont marqué l'existence de Maria. Certaines sont drôles, d'autres non. Elles nous font comprendre comment Maria a influencé la vie de la plupart des personnes présentes qui l'accompagnent dans ses dernières heures. Le réalisateur s'intègre avec circonspection dans cet espace pour tenter de capturer sur son téléphone portable les dernières images d'une femme qu'il a aimée. Cet équilibre prudemment recherché entre l'acte de filmer et la participation à un rituel archaïque, qui est aussi un adieu sincère, est ce qui donne toute l'intimité à la texture du film. Il y a la tentative d'être présent, tout en participant à cette prière collective avec les outils et le savoir-faire du cinéma. Pendant ce temps, la vie continue, certaines dames pouffent de rire, d'autres rentrent tout simplement chez elles. *Maria* est un témoignage des forces les plus vivaces de l'existence.

Maria, eine alte Frau, stirbt in ihrem Bett. Aber sie ist nicht alleine. Um sie herum sitzen andere Frauen, die während ihrer letzten Atemzüge bei ihr sind und versuchen, ihr alles zu geben, was sie braucht. Sie helfen ihr, sich im Bett aufzurichten oder das Kissen unter ihrem Kopf anzupassen. Die Frauen sprechen miteinander und erinnern sich an Geschichten aus Marias Leben. Manche sind lustig, manche nicht. Sie zeigen, wie Maria das Leben der meisten Menschen, die in ihren letzten Stunden bei ihr sind, berührt hat. Der Regisseur tritt behutsam ins Bild, um die letzten Bilder einer Frau, die er geliebt hat, mit seinem Mobiltelefon festzuhalten. Die Intimität der Struktur des Films entsteht aus diesem vorsichtig gesuchten Gleichgewicht zwischen dem Akt des Filmens und der gleichzeitigen Teilnahme an einem archaischen Ritual, einem von Herzen kommenden Lebewohl. Es gibt ein Bestreben, da zu sein und gleichzeitig an diesem gemeinsamen Gebet mit den Werkzeugen und dem Handwerk des Filmemachens teilzuhaben. Und während all dies vonstatten geht, geht auch das Leben weiter, und einige Damen lachen oder müssen ganz einfach nach Hause gehen. *Maria* ist ein Zeugnis der unverwüsthlichen Stärke des Lebens.

Maria, an elderly woman, is dying in her bed. But she is not alone. Around her sit other women watching carefully over her last breath, trying to provide her with whatever she might need. They help her lift from the bed or adjust the pillow under her head. The women talk to each other, recalling stories from Maria's life. Some are funny, some are not. They make us understand how Maria has touched the lives of most of the people that are sitting around her in her very last hours. The director fits carefully in the frame trying to capture the last images on his mobile phone of a woman he loved. This cautiously sought balance between the act of filming while participating in an archaic ritual which is a heartfelt farewell as well, is what makes the intimacy of the film's texture. There is the attempt to be there and at the same time to participate in this collective prayer with the tools and craft of filmmaking. While all this is going on, life as well continues as some of the ladies start to giggle or simply have to leave and go home. *Maria* is a testimony to life's most enduring strengths.

CINEMATOGRAPHY

Claudiu Mitcu

SOUND

Claudiu Mitcu

EDITING

Robert Fita, Ioachim Stroe

MUSIC

Luiza Zan

PRODUCTION

Claudiu Mitcu

FILMOGRAPHY

2013 *Maria* (sf)
2011 *Noi doi* (mlf)
2010 *Circul Vesel* (mlf)
2009 *Australia*
2008 *Nisipuri*

CONTACT

Codruta Cretulescu
Kinosseur
+40 757075310
codruta@kinosseur.ro
www.kinosseur.ro

LAURENCE FAVRE

NWA-MANKAMANA

SWITZERLAND | 2013 | 28' | ARCHIVES | FRENCH

WORLD PREMIERE



CINEMATOGRAPHY

Marie Tinguely

SOUND

Philippe Ciompi,
Masaki Hatsui

EDITING

Laurence Favre

MUSIC

Gabriel Tejedor

PRODUCTION

Isabelle Gattiker
(ECAL)

FILMOGRAPHY

2013 Nwa-Mankamana (sf)
2012 In living memory of
the future (sf)
2008 Sur place et
boulevard (mlf)

CONTACT

Master cinéma HES-SO ECAL / HEAD
Isabelle Gattiker
+41 213169203
isabelle.gattiker@ecal.ch
Jean Guillaume Sonnier
jean_guillaume.sonnier@ecal.ch
www.ecal.ch

« En 1947, Marie Tinguely quitte sa terre natale pour aller travailler dans un hôpital de brousse de la Mission suisse en Afrique du Sud. Après sa mort, ses films tournés tout au long de ses 25 années de vie de missionnaire ainsi que quelques correspondances sont retrouvés dans un appartement familial. Je décide de les explorer. » (LF)
La messe, la cantine, le travail. La nature. Et des visages, pour la plupart africains. Le flux des archives amateur, et leur pouvoir de fascination, sont ici contrés par une succession de cartons – fragments de textes – qui les mettent à distance dans un double jeu rythmique et sémantique. Un savant montage, fondé sur la confrontation des discours et des points de vue, révèle toute l'ambivalence de ces images. Ce qu'elles montrent, ou pas : le regard des Noirs dans la caméra d'une Blanche, hors champ. Le monde parfait de la mission, l'exotisme des lieux et les violences de l'Apartheid, reléguées au rang de rumeurs. Ce qu'elles révèlent : humanité et paternalisme. Ce qui les anime : le désir d'émancipation d'une jeune Romande... partie servir un ordre colonial.

« Marie Tinguely verlässt 1947 ihre Heimat, um in Südafrika in einem Buschkrankenhaus der Schweizer Mission zu arbeiten. Nach ihrem Tod wurden ihre Filme, die sie in ihrer 25-jährigen Missionarszeit gedreht hatte, sowie einige Briefe in ihrer Wohnung gefunden. Ich beschliesse, mich damit zu befassen. » (LF)
Die Messe, die Kantine, die Arbeit. Die Natur. Und Gesichter, die meisten davon afrikanisch. Dem Fluss der Amateurarchive und ihrer Faszinationskraft ist hier eine Abfolge von Karten – Textfragmenten – entgegen gesetzt, die in einem doppelten Spiel aus Rhythmus und Semantik eine Distanz zwischen ihnen entstehen lassen. Eine geschickte Montage, die auf der Gegenüberstellung von Diskursen und Standpunkten gründet, offenbart die in diesen Bildern verborgene Ambivalenz. Was sie zeigen oder nicht zeigen: der Blick der Schwarzen in die Kamera einer nicht im Bild stehenden Weissen. Die perfekte Welt der Mission, die exotische Umgebung und die als Gerücht verniedlichte Gewalt der Apartheid. Was sie enthüllen: Menschlichkeit und Paternalismus. Was sie bewegt: der Emanzipationswunsch einer jungen Westschweizerin... die aufgebroschen war, einem Kolonialorden zu dienen.

“In 1947, Marie Tinguely left her homeland to work in a Swiss Mission bush hospital in South Africa. After her death, her films shot throughout her 25-year life as a missionary were found in a family apartment along with some of her correspondence. I decided to explore them.” (LF)
Mass, the canteen, work. Nature. And faces, mostly African. The flow of amateur archives and their power to fascinate are countered here in a succession of title cards – text fragments – distancing them in another agenda of rhythm and semantics. A clever montage, based on a standoff between discourse and viewpoint, reveals the strong ambivalence of these images. What they show or do not show: the gaze of black people into the camera of a white person, off screen. The perfect world of the mission, the exoticism of the places and the violence of Apartheid are all relegated to the ranks of rumour. What they reveal: humanity and paternalism. What motivates them: the desire for emancipation of a young French Swiss woman who went to serve a colonial order.

ALESSIA BOTTANI



MARIE FRERING

PRÉMONITION

FRANCE, GEORGIA | 2013 | 29' | DV | GEORGIAN, FRENCH

PREMONITION
WORLD PREMIERE

Des montagnes, des collines, des prés : les paysages sont comme des livres ouverts dans les vallées du Caucase géorgien. En le regardant, d'en haut ou d'en bas, ses habitants se souviennent des mots qui ont marqué leurs esprits. Ils lisent des livres ou jouent des poèmes, célébrant ainsi l'amour et la nature. Cette harmonie et cet espoir dans le futur risquent pourtant constamment d'être brisés par l'irruption soudaine du présent. « Au Caucase les rites et les prières aux divinités païennes sont un pain quotidien. On y écrit en marchant, en travaillant, en chantant, en s'asseyant le dos contre un arbre. Mes deux protagonistes disent et lisent de la poésie. celle de Vaja Pchavéla, de Charles Ferdinand Ramuz, de Baudelaire. Une poésie qui ne parle pas que d'amour et de nature, mais qui évoque aussi des inquiétudes : parmi des arbres qui pleurent et des cloches fêlées, on entend les bruits d'un danger qui se rapproche, prémonitoire d'un possible abattement » (MF). Un conte inspiré d'une grande rigueur formelle, marqué par une mise en scène proche de la dialectique politique et poétique des films de Jean-Marie Straub.

Berge, Hügel, Weiden: Die Landschaften sind in den Tälern des georgischen Kaukasus wie offene Bücher. Wenn sie ihn vom Fuss bis zu den Gipfeln betrachten, erinnern sich seine Bewohner der Worte, die sie geprägt haben. Sie lesen Bücher und spielen Gedichte und zelebrieren auf diese Weise die Liebe und die Natur. Eine Harmonie und eine Hoffnung auf eine Zukunft, die jederzeit durch den plötzlichen Einbruch der Gegenwart zu brechen drohen. « Im Kaukasus sind diese Rituale und an heidnische Gottheiten gerichtete Gebete etwas Alltägliches. Man schreibt beim Lesen, beim Arbeiten, beim Singen und wenn man sich an einem Baum niederlässt. Meine beiden Protagonisten rezitieren und lesen Gedichte – Vaja Pchavéla, Charles Ferdinand Ramuz, Baudelaire. Eine Poesie, die nicht nur von Liebe und Natur, sondern ebenfalls von Besorgnis handelt: Zwischen weinenden Bäumen und gesprungenen Glocken ist das Geräusch einer nahenden, eine mögliche Mattigkeit ankündigenden Gefahr vernehmbar » (MF). Eine auf einer formal strengen Struktur beruhende Erzählung, geprägt von einer der politischen und poetischen Dialektik der Filme Jean-Marie Straubs' nahen Inszenierung.

With their mountains, hills and meadows, the landscapes of Georgia's Caucasus valleys are open books. Gazing at them, from above or below, the inhabitants recall words that left an impression on them. They read books and act out poems, thus celebrating love and nature. All this harmony, however, all this hope in the future, runs the risk of being broken by the sudden irruption of the present. "In the Caucasus, rituals and prayers to the pagan deities are a daily routine. They write while walking, working, singing, sitting against a tree. My two protagonists speak and read poetry. The poetry of Vaja Pchavéla, Charles Ferdinand Ramuz and Baudelaire, poetry that speaks not only of love and nature but also explores concerns. Among weeping trees and cracked bells, we hear the noise of a coming danger, which forebodes a possible despondency" (MF). A tale inspired by great formal rigour, stamped by a 'mise-en-scène' reminiscent of the political and poetic dialectics found in the films of Jean-Marie Straub.

CINEMATOGRAPHY
Damien Fritsch

SOUND
Giorgi Arveladze

EDITING
Franck Vialle

PRODUCTION
Philippe Avril
(Unlimited)

FILMOGRAPHY
2013 Prémonition (sf)

LUCIANO BARISONE

CONTACT
Marc Troonen
Unlimited
+33 388194202
mtroonen@unlimited-films.net

BAPTISTE JANON

QUAND EST-CE QUE JE LES AI VUS S'EMBRASSER

BELGIUM | 2012 | 18' | HD | FRENCH, ARABIC

WHEN DID I SEE THEM KISSING

INTERNATIONAL PREMIERE

**CINEMATOGRAPHY**

Francisco Javier Rodriguez

SOUND

Bruno Schweisguth

EDITING

Aurélia Balboni

PRODUCTIONFrédéric Guillaume (AJC!),
Cyril Bibas (Centre Vidéo
de Bruxelles)**FILMOGRAPHY**2012 Quand est-ce que je les
ai vus s'embrasser (sf)

2008 Suzanne (sf)

2008 Procédure
d'éloignement (sf)

Taxis de nuit. Assis à l'arrière, dans l'intimité qu'offre cette situation, nous sommes entraînés hors des sentiers battus par un chauffeur qui dévoile l'une de ses aventures sexuelles passées, avec une cliente. Au fil des différents récits des conducteurs de taxi, la nuit se révèle un univers rempli de fantasmes et d'odeurs, de récits inavoués, d'un temps suspendu. Et dans l'anonymat rendu possible par la pénombre et par l'agencement même du taxi apparaissent certaines fêlures, des moments d'égarement que les chauffeurs ont pu vivre et une crainte lancinante d'être emmenés vers l'obscurité. Les voix trahissent des origines, des âges, des parcours de vie. A travers elles s'ébauche aussi l'atmosphère si particulière de la nuit, entre moiteur et opacité; un monde à part. L'image, d'une très grande précision, livre tantôt des détails de l'intérieur des véhicules, tantôt des impressions nocturnes extérieures, par petites touches parfois colorées et abstraites, d'une grande sensualité.

Taxis in der Nacht. Wir sitzen auf der Rückbank und erleben in der aus dieser Situation entstehenden Intimität mit einem Taxifahrer, der von einem sexuellen Abenteuer mit einer Kundin erzählt, eine nicht alltägliche Fahrt. Im Laufe der Erzählungen mehrerer Taxifahrer entpuppt sich die Nacht als Welt voller Fantasien, Gerüche und uneingestandener Erlebnisse, als eine angehaltene Zeit. In der Anonymität des Dämmerlichts und der Aufteilung des Taxis tun sich Risse und Augenblicke der Verwirrung auf, die die Fahrer erlebt haben, und es sickert die Angst durch, in die Dunkelheit abzudriften. In den Stimmen schwingen Herkunft, Alter und Lebenswege mit. Und sie vermitteln einen Eindruck der so besonderen, zwischen Feuchte und Intransparenz schwankenden Atmosphäre der Nacht eine eigene Welt. Das sehr präzise Bild liefert in kleinen, manchmal bunten, abstrakten und sinnlichen Tupfern Details aus dem Fahrzeuginneren und Eindrücke aus der umgebenden Nacht.

Sitting in the back of taxis late at night, in the privacy this situation affords us, we take a walk on the wild side with a driver who recounts one of his past sexual encounters with a female customer. As the different drivers' narratives unfold, the night reveals a universe filled with the fantasies and scents of previously unconfessed stories, where time stands still. And in the anonymity made possible by the dark and the layout of the taxi itself, certain cracks appear, moments of distraction that the drivers have experienced, and a haunting fear of becoming lost in the darkness. Their backgrounds, ages and life stories are hinted at by their voices. These voices sketch out the distinctive atmosphere of the night, with its mix of dampness and opaqueness, a world apart. The extremely careful camera work shifts focus between details of the vehicles' interiors and impressions of the night outside, peppered by colourful and abstract touches, suggesting a powerful sensuality.

CONTACTPhilippe Cotte
Centre Vidéo de Bruxelles
+32 22211067
philippe.cotte@cvb-videp-be
www.cvb-videp.be

EMILIE BUJÈS



CARLOS ESSMANN

RETURN OF THE BODY SNATCHERS

SPAIN | 2013 | 10' | DV, ARCHIVES, PHOTOGRAPHS | SPANISH
WORLD PREMIERE

En marge du genre documentaire, on trouve de curieux objets cinématographiques : *Return of the Body Snatchers*, un court métrage raconté à la première personne, commence de manière anodine avec Carlos Essmann confronté à de nombreux objets. D'innombrables affaires qui ont émergé lors de son dernier déménagement et dont il n'a simplement pas pu se résigner à jeter. Mais l'histoire, qui recourt au 'stop motion' et à d'autres astuces visuelles bricolées, bascule bientôt dans les abîmes de l'inconscient, dans la nuit, où ce qui semblait sans vie s'active et où l'idéologie du culte du corps – qui prend une forme monstrueuse –, se manifeste sous le lit par d'étranges bruits métalliques. Le réalisateur, apeuré, s'empare de sa seule arme : sa caméra, pour se filmer lui-même et filmer sa rencontre avec ce visiteur nocturne pendant son sommeil. Avec la tension d'un film d'horreur et une touche de science-fiction, ce film-ovni plein d'humour traite de la peur répandue de se faire dominer par la collectionniste aigüe et, d'une manière plus générale, par le matérialisme.

An den Rändern der Filmgattung des Dokumentarfilms lassen sich kuriose Objekte finden: Ganz harmlos beginnt *Return of the Body Snatchers* als persönlich erzählter Kurzfilm, in dem sich Carlos Essmann mit einer Flut von Gegenständen konfrontiert sieht. Unzählige Dinge, die bei seinem letzten Wohnungsumzug zum Vorschein kamen und von denen er sich einfach nicht trennen konnte. Doch die mit Stop-Motion und anderen selbstgebastelten visuellen Tricks erzählte Story driftet bald in den Abgrund des Unterbewusstseins ab, in die Nacht, wo scheinbar Lebloses aktiv wird und das Monster des Körperkults unter dem Bett metallisch klappert. Der verängstigte Filmemacher greift zu seiner einzigen Waffe, der Kamera, um sich selbst und seine Begegnung mit dem nächtlichen Besucher im Schlaf zu filmen. Mit der Spannung eines Horrorfilms und einem Touch Science-fiction, handelt dieses witzige Film-Ufo von der weit verbreiteten Angst, von der eigenen Sammlerwut und generell vom Materialismus dominiert zu werden.

At the periphery of the documentary film genre, curious objects can be found: *Return of the Body Snatchers* begins quite innocently as a self-narrated short film where Carlos Essmann is confronted with a mountain of objects: countless things that came into view in his last apartment move but he simply could not be separated from. However, the story told with stop motion and other homemade visual tricks soon drifts off into the abyss of the subconscious, into the night, where seemingly inanimate things spring to life and the ideology of the cult of the body takes a monstrous shape, makes metallic rattling noises under the bed. The terrified filmmaker reaches for his only weapon, the camera, to film himself and his encounter with the nocturnal visitor in his sleep. With the tension of a horror film and a touch of science fiction, this humorous UFO of a film deals with the widespread fear of compulsive hoarding and being dominated by materialism in general.

STILL PHOTOGRAPHY
Ciro Essmann

STOP MOTION
Yuri Essmann

SOUND
Carlos Essmann

EDITING
Carlos Essmann

PRODUCTION
Carlos Essmann
(El Desto Pictures)

SELECTED FILMOGRAPHY
2013 *Return of the Body Snatchers* (sf)
2011 *The City Border* (sf)
2010 *Neutral Point of View: Animals* (sf)
2008 *Ensayos* (mlf)
2001 *El proyecto Lily* (sf)
1995 *The Zap* (mlf)
1995 *Poesia espectacular film* (sf)
1990 *La angustia del arquero* (sf)
1989 *Desmalvinas* (mlf)

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

HASSEN FERHANI

TARZAN, DON QUICHOTTE ET NOUS

ALGERIA, FRANCE | 2013 | 18' | HD | ARABIC, FRENCH

TARZAN, DON QUIXOTE AND US

WORLD PREMIERE

**CINEMATOGRAPHY**Hassen Ferhani,
Housseem Bokhari**SOUND**

Akli Ghebrout

EDITINGHassen Ferhani,
Housseem Bokhari**MUSIC**

Daniel J. White

PRODUCTIONClaire Mazeau-Karoum
(Une Chambre à soi)**FILMOGRAPHY**

2013 Tarzan, Don Quichotte
et nous (sf)
2010 Afric Hotel (mf)
2008 Le vol du 140 (sf)
2006 Les Baies d'Alger (sf)

Une balade exceptionnelle dans le quartier de Cervantès à Alger, dont on doit le nom à l'auteur de Don Quichotte. Sur les traces des mythes qui entourent la création du roman, menant d'un micro-trottoir à une grotte qui doit son nom à Cervantes, le réalisateur Hassen Ferhani (*Afric Hotel, Visions du Réel* 2011) aborde de manière ludique les souvenirs collectifs d'un quartier, où réalité et fiction s'entremêlent. Des souvenirs éparpillés sont ramenés à la vie au travers de projections cinématographiques quand ils ne se réincarnent pas en pizza dans le bar «Don Quichotte». Orson Welles et Terry Gilliam sont d'ailleurs des habitués du lieu. L'imaginaire des couples est, quant à lui, influencé par Tarzan, dont les aventures ont été tournées dans les arbres du Jardin d'Essai. Aujourd'hui, les jeunes gens s'y promènent et débattent gaiement de la réalité et de la fiction des rôles de genre. *Tarzan, Don Quichotte et nous* est un court métrage aussi fantaisiste que charmant à mi-chemin entre comédie cinéphile et légende urbaine.

Ein aussergewöhnlicher Spaziergang durch das Arbeiterviertel Cervantès in Algier, benannt nach dem Autoren von «Don Quijote». Vermeintlichen Entstehungsmythen des Romans folgend – sie führen von einer Strassenumfrage bis in eine nach Cervantes benannte Höhle – geht der Filmemacher Hassen Ferhani (*Afric Hotel, Visions du Réel* 2011) spielerisch mit den Spuren des kollektiven Gedächtnis eines Stadtteils um, dort wo Realität und Vorstellung miteinander verschmelzen. Verwehte Erinnerungen werden mittels Filmprojektionen wiederbelebt, wenn sie nicht schon eine neue Inkarnation als Pizza in der Bar «Don Quichotte» gefunden haben. Orson Welles und Terry Gilliam sind hier übrigens Stammgäste. Die Fantasie der Liebespaare wird derweil von Tarzan beflügelt, dessen Abenteuer in den Bäumen des Jardin d'Essai gedreht wurden, da wo die Jungen nun spazieren gehen und sich lachend über Realität und Fiktion der Geschlechterrollen unterhalten. *Tarzan, Don Quichotte et nous* ist ein einfallsreicher und charmanter Kurzfilm zwischen urbaner Legende und cinephiler Komödie.

An extraordinary walk through the working-class Cervantès quarter in Algiers, named after the author of “Don Quixote”. Following the alleged creation myths of the novel, leading from a street survey to a cave named after Cervantes, filmmaker Hassen Ferhani (*Afric Hotel, Visions du Réel* 2011) deals playfully with the traces of the collective memory of a city quarter where reality and imagination together merge. Scattered memories are revived by film projections if they have not already found a new incarnation as a pizza in the “Don Quixote” bar. Orson Welles and Terry Gilliam were also regulars there. The imagination of couples is meanwhile inspired by Tarzan, whose adventures were filmed in the trees of the Jardin d'Essai where young people are now walking, laughing and talking about the reality and fiction of gender roles. *Tarzan, Don Quichotte et nous* is an imaginative and charming short film between urban legend and cinephilic comedy.

CONTACT

Claire Mazeau-Karoum
Une Chambre à soi
+213 550538738
claire.mazeaukaroum@gmail.com

JENNY BILLETER



JESSICA BARDSLEY

THE BLAZING WORLD

UNITED STATES | 2013 | 19' | SD | ENGLISH
WORLD PREMIERE

«As-tu déjà confondu rêve et réalité? Ou volé quelque chose que tu avais les moyens d'acheter? As-tu déjà été déprimé? Ou pensé que ton train se mettrait en marche alors qu'il était à l'arrêt?» C'est avec cet emprunt à la bande-son du film *Girl, Interrupted* prononcé par Winona Ryder (qui y campait le personnage principal) que s'ouvre ce film, composé de scènes – réelles ou de fiction – incluant Winona Ryder, ainsi que de nombreux extraits de films des années 1950, pour la plupart pédagogiques. S'appuyant sur la corrélation troublante entre le personnage interprété par Ryder – interné dans un hôpital psychiatrique dans les années 1960 – et la dépression réelle de l'actrice, ainsi que le vol pour lequel elle fut accusée en 2002, cet essai vidéo explore des liens possibles entre dépression et kleptomanie. Au-delà d'une structure et d'une forme tant élaborées qu'habiles se révèle une dimension profondément personnelle et sensible, tandis que des récits à la première personne s'ajoutent aux autres éléments.

«Hast du schon einmal Traum und Wirklichkeit verwechselt? Oder gestohlen, obwohl du das Geld hattest? Warst du schon einmal niedergeschlagen? Oder dachtest, dein Zug fährt, obwohl er immer noch steht?» Der Film, der mit diesen aus *Girl, Interrupted* entlehnten und von Winona Ryder (gleichzeitig die Hauptdarstellerin) gesprochenen Worten beginnt, besteht aus tatsächlichen Szenen und Filmszenen, die zum Teil Winona Ryder sowie Auszüge aus zumeist pädagogischen Filmen aus den 1950er-Jahren zeigen. Das Videoessay schöpft aus der Parallele zwischen der von Ryder dargestellten Figur, die in den 1960er-Jahren in der Psychiatrie war, und der tatsächlichen Depression der Schauspielerin sowie dem Diebstahl, für den sie 2002 vor Gericht kam, und sondiert die mögliche Verbindung zwischen Depression und Kleptomanie. Hinter Struktur und Form, beides ebenso gelungen wie geschickt gestaltet, offenbart sich eine zutiefst persönliche und sensible Dimension, wenn sich in der ersten Person Erzähltes unter die anderen Elemente mischt.

“Have you ever confused a dream with life? Or stolen something when you had the cash? Have you ever been blue? Or thought your train moving while sitting still?” These are the words, taken from the soundtrack of the film *Girl, Interrupted* and spoken by Winona Ryder (who played the lead role), that open this film, which consists of both real and fictitious scenes featuring Winona Ryder, as well as many clips mostly taken from 1950s educational films. This video essay uses the troubling relationship between the character played by Ryder (confined to a psychiatric hospital in the 1960s), the genuine depression experienced by the actress, and the shoplifting of which she was accused in 2002, in order to explore the possible links between depression and kleptomania. Beyond its sophisticated and deft structure and form lies a deeply personal and sensitive dimension, while the rest of the story is fleshed out by first-person accounts.

SOUND

Jessica Bardsley

EDITING

Jessica Bardsley

PRODUCTION

Jessica Bardsley

FILMOGRAPHY

- 2013 *The Blazing World* (sf)
- 2013 *ARCHIVE: Ryerson and Burnham* (sf)
- 2011 *The Art of Catching* (mlf)
- 2010 *Land of Mourning*
Calm (sf)

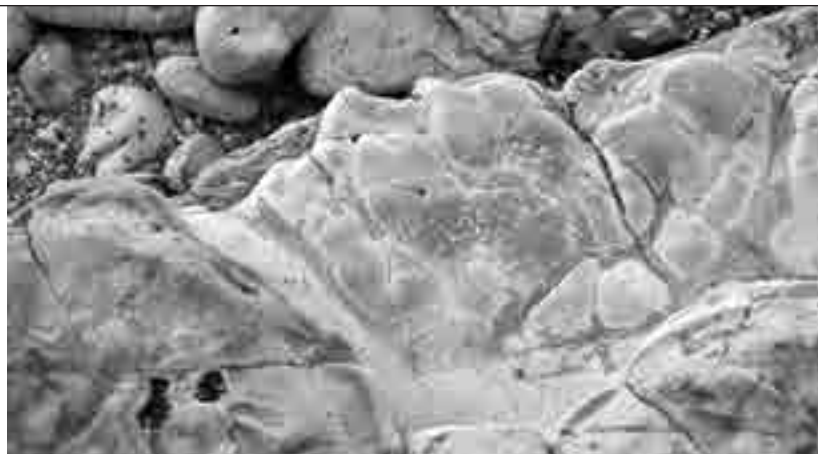
CONTACT

Jessica Bardsley
+1 2398219681
jessicabardsley@gmail.com

VLADIMIR TODOROVIC

THE LIGHTNESS OF A STONE

SINGAPORE | 2013 | 18' | HD | MALAY, ENGLISH
WORLD PREMIERE



CINEMATOGRAPHY

Vladimir Todorovic

SOUND

Vivian Koh

EDITING

Yazid Muhamad

MUSIC

Brian O'Reilly

PRODUCTION

Vladimir Todorovic

FILMOGRAPHY

2013 The Lightness of a Stone (sf)
2013 Disappearing Landscape
2011 Water Hands
2010 Silica-esc (sf)
2009 The Snail on the Slope (sf)
2001 Talking from the Barrel (sf)
2000 7 (sf)
1999 About Face (sf)

Malaisie. Un homme, arrivé en bateau sur une plage déserte, explore les rochers et le fond de la mer. Il ramasse des pierres et des coquillages, qui bientôt seront emballés lors d'un déménagement et envoyés ailleurs. Transportés dans un autre lieu, garderont-ils leur beauté mystérieuse ? « Un de mes amis me disait souvent que la légèreté était la clef de toutes les choses. Un jour, il m'a parlé de son obsession pour les pierres et de ses pérégrinations solitaires dans les îles de la Malaisie, riches de formations rocheuses d'une impressionnante variété de couleurs. Je l'ai suivi avec la caméra. Plus tard, j'ai aussi filmé son retour en Italie, après dix ans d'absence, passées en Asie » (VT). Le regard du cinéaste suit les mouvements des corps et caresse la surface des choses, immergé dans la luminosité de la nature. L'organique et l'inorganique ne se parlent pas. Dans ce milieu, les hommes sont des corps étrangers. Ailleurs ça sera l'inverse. Un film contemplatif, où le regard est capturé par la structure polymorphe de la matière minérale ; et l'esprit s'envole, imprégné de concepts métaphysiques.

Malaysia. Ein mit dem Boot an einem menschenleeren Strand angekommener Mann erkundet die Felsen und den Meeresboden. Er sammelt Steine und Muscheln, die während eines Umzugs bald eingepackt und an einen anderen Ort geschickt werden. Werden sie an diesem anderen Ort ihre geheimnisvolle Schönheit behalten? « Einer meiner Freunde sagte oft, dass Leichtigkeit der Schlüssel aller Dinge sei. Eines Tages erzählte er mir von seiner Begeisterung für Steine und seinen einsamen Wanderungen auf den Inseln Malaysias mit ihren beeindruckend farbenprächtigen Felsformationen. Ich bin ihm mit der Kamera gefolgt. Etwas später habe ich auch seine Rückkehr nach Italien nach einem zehnjährigen Aufenthalt in Asien gefilmt » (VT). Versunken in die Helligkeit der Natur folgt der Blick des Filmemachers den Bewegungen des Körpers und liebkost die Oberflächen der Dinge. Das Organische und das Anorganische kommunizieren nicht miteinander. In diesem Milieu ist der Mensch ein Fremdkörper. Anderenorts ist es das Gegenteil. Ein kontemplativer Film, der den Blick mit der polymorphen Struktur der mineralischen Umgebung in seinen Bann zieht... und der Geist, durchdrungen von metaphysischen Konzepten, lernt fliegen.

In Malaysia, a man who arrived by boat on a deserted beach explores the rocks and shallows of the sea. He collects stones and shells, which will soon be packed up during a move and sent elsewhere. Will they keep their mysterious beauty when transported to another place? "A friend of mine used to claim that lightness is the keyword for everything. Once he told me about his obsession with stones and about his lonely explorations of the Malaysian islands, where he could find beautiful rocks and amazing formations. I followed him with my camera. Later, I also filmed his return to Italy, after ten years living in Asia" (VT). The filmmaker's gaze, submerged in the luminosity of nature, follows the movements of bodies and caresses the surface of things. The organic and inorganic ignore each other. In this environment, men are foreign matter. Elsewhere, the opposite will apply. A meditative film that finds its expression in the polymorphous structure of mineral matter; imbued with metaphysical concepts, the spirit soars.

CONTACT

Vladimir Todorovic
+65 96522036
vladimir.todorovic@gmail.com

LUCIANO BARISONE



SÉBASTIEN BAVEREL, RÉMI PINAUD

TU VAS MOURIR (C'EST PAS GRAVE)

FRANCE | 2013 | 27' | HD | FRENCH
WORLD PREMIERE

Au cours du printemps 2011, sous le coup d'un avis d'expulsion, des squatters parisiens doivent abandonner l'immeuble qu'ils occupaient depuis six mois. C'est la fin de l'existence éphémère d'une communauté. Des hommes et des femmes vivent leurs derniers moments avant le départ dans une insouciance apparente. D'occasionnelles performances musicales ont lieu, des propos radicaux sont prononcés, un coup de téléphone reste sans solution. Des vies possibles prennent forme. Au centre du récit une femme charmante et un avenir un peu sombre... Une belle énergie parcourt ce court métrage, qui fait interagir un personnage féminin avec un univers exclusivement masculin. Les deux cinéastes filment de près leur protagoniste, sorte de Jean Seberg contemporaine qui incarne un certain idéal féminin (blonde, capricieuse, yeux de biche, belle voix, piercings), dans ses dialogues avec ses compagnons de fortune. Ainsi ils témoignent d'un lieu contradictoire où tout le monde rêve de perpétuelles situations poétiques et se retrouve souvent rattrapé par une certaine trivialité. De la fiction ? Du réel ? Des fragments de vérité bien «joués».

Im Laufe des Frühjahrs 2011 müssen Pariser Hausbesetzer aufgrund eines Räumungsbefehls das Gebäude verlassen, das sie sechs Monate lang bewohnt hatten. Es ist das Ende der kurzen Existenz einer Gemeinschaft. Männer und Frauen verbringen die letzten Momente vor Verlassen des Hauses in scheinbarer Sorglosigkeit. Sporadische musikalische Einlagen, radikale Ansichten und ein Anruf, der keine Lösung bringt. Mögliche Leben nehmen Gestalt an. Den Mittelpunkt bilden eine charmante Frau und eine eher düstere Zukunft. Ein von schöner Energie geprägter Kurzfilm, der eine weibliche Figur in Interaktion mit einer ausschliesslich maskulinen Welt bringt. Die beiden Filmemacher filmen ihre Protagonistin, eine Art moderne Jean Seberg, die einer gewissen Idealvorstellung der Frau entspricht (blond, kapriziös, Rehaugen, eine schöne Stimme, Piercings), bei ihren Gesprächen mit ihren Schicksalsgefährten. Sie zeigen einen widersprüchlichen Ort, wo alle von einer Abfolge poetischer Augenblicke träumen und stattdessen häufig von einer bestimmten Trivialität eingeholt werden. Fiktion? Realität? Gut «gespielt» Bruchstücke der Wahrheit.

In spring 2011, subject to an eviction notice, Parisian squatters must vacate the building they have been occupying for six months. A community's ephemeral existence draws to a close. The men and women are apparently carefree as they live through the final moments before their departure. Occasional musical performances take place, some radical remarks are uttered, a telephone call fails to find a solution. Possible lives are taking shape. At the centre of this tale is a charming woman with a rather uncertain future... A beautiful energy runs through this short film, in which a feminine character interacts with an exclusively masculine world. The two filmmakers get close to their protagonist, a kind of contemporary Jean Seberg who embodies certain feminine ideals (blonde and fickle, with doe eyes, a lovely voice and piercings), in her conversations with her temporary companions. They thus bear witness to a place of contradictions where everyone dreams of perpetually poetic situations and finds themselves caught up in a certain banality. Is this fiction or reality? Fragments of truth that are very well "acted".

CINEMATOGRAPHYSébastien Baverel,
Rémi Pinaud**SOUND**

Morgann Martin

EDITING

Rémi Pinaud

PRODUCTIONSébastien Hussenot
(La Luna Productions)**FILMOGRAPHY**Sébastien Baverel
2013 Tu vas mourir
(c'est pas grave) (sf)Rémi Pinaud
2013 Tu vas mourir
(c'est pas grave) (sf)
2010 Moleque (sf)
2010 Pan Pan (sf)
2008 Summer's almost gone**CONTACT**Anthony Trihan
La Luna Productions
+33 148075600
festival@lunaprod.fr
www.lunaprod.fr

11 FILMS SUISSES EN PREMIÈRE MONDIALE CONCOURENT AVEC TOUS LES LONGS ET MOYENS MÉTRAGES DE PRODUCTION SUISSE – TOUTES SECTIONS CONFONDUES – POUR LE GRAND PRIX SRG SSR (CHF 15 000) POUR LE MEILLEUR LONG OU MOYEN MÉTRAGE SUISSE, LE PRIX SPÉCIAL DU JURY SSA/SUISSIMAGE (CHF 10 000) POUR LE LONG OU MOYEN MÉTRAGE SUISSE LE PLUS INNOVANT ET LE PRIX C-SIDE OFFERT EN PRESTATION DE POSTPRODUCTION RÉCOMPENSANT LE MEILLEUR JEUNE CINÉASTE SUISSE. LES PREMIÈRES ŒUVRES LONG MÉTRAGE SONT ÉGALEMENT CANDIDATES AU PRIX REGARD NEUF DU CANTON DE VAUD (CHF 10 000). UNE SÉLECTION DE FILMS DE LA SECTION HÉLVÉTIQUES CONCOURT AU PRIX BUYENS-CHAGOLL (CHF 5000) POUR UNE ŒUVRE À DIMENSION HUMANISTE ÉCLAIRANT DES RÉCITS QUI DÉVELOPPENT DES VALEURS DONNANT SENS À L'AVENIR DES ÊTRES HUMAINS.

HELVÉTIQUES EST SOUTENU PAR LE POUR-CENT CULTUREL MIGROS.

11 SCHWEIZER FILME PRÄSENTIERT ALS WELTPREMIEREN KONKURRIEREN MIT ALLEN LANG- UND MITTELLANGEN SCHWEIZER PRODUKTIONEN – UNTER ALLEN SEKTIONEN – FÜR DEN GROSSEN PREIS SRG SSR (CHF 15 000) FÜR DEN BESTEN LANGEN ODER MITTELLANGEN SCHWEIZER FILM, DEN SPEZIALPREIS DER JURY SSA/SUISSIMAGE FÜR DEN INNOVATIVSTEN LANG- ODER MITTELLANGEN FILM (CHF 10 000) UND DEN POSTPRODUKTIONSPREIS C-SIDE, DER UNTER ALLEN SEKTIONEN AN DEN BESTEN JUNGEN, SCHWEIZER FILMEMACHER VERGEBEN WIRD. DIE ERSTEN LANGFILME BEWERBEN SICH EBENFALLS FÜR DEN PREIS REGARD NEUF DES KANTONS WAADT (CHF 10 000). EINE FILMAUSWAHL DIESER SEKTION NIMMT AM WETTBEWERB FÜR DEN PREIS BUYENS-CHAGOLL (CHF 5000) TEIL, DER EIN WERK MIT HUMANISTISCHER DIMENSION BELOHNT, IN WELCHEM SINNSTIFTENDE WERTE FÜR DIE ZUKUNFT DER MENSCHEN ENTWICKELT WERDEN.

HELVÉTIQUES WIRD VOM MIGROS-KULTURPROZENT UNTERSTÜTZT.

11 SWISS FILMS PRESENTED AS WORLD PREMIERES COMPETE WITH ALL SWISS FEATURE- OR MEDIUM-LENGTH FILMS – REGARDLESS OF SECTION – FOR THE GRAND PRIX SRG SSR (CHF 15,000) FOR THE BEST SWISS FEATURE- OR MEDIUM-LENGTH FILM AND THE SPECIAL PRIZE OF THE JURY SSA/SUISSIMAGE (CHF 10,000) FOR THE MOST INNOVATIVE SWISS FEATURE- OR MEDIUM-LENGTH FILM AND THE C-SIDE PRIZE OFFERED IN KIND OF POST-PRODUCTION SERVICES TO THE BEST YOUNG SWISS DIRECTOR. FIRST FILMS ARE ALSO ELIGIBLE FOR THE REGARD NEUF PRIZE OF THE CANTON OF VAUD (CHF 10,000). A SELECTION OF FILMS OF THIS SECTION IS ELIGIBLE FOR THE BUYENS-CHAGOLL PRIZE (CHF 5,000) FOR A WORK OF HUMANIST DIMENSION FOCUSING ON STORIES DEVELOPING VALUES THAT CONFER MEANING TO THE FUTURE OF MANKIND.

HELVÉTIQUES IS SUPPORTED BY MIGROS CULTURAL PERCENTAGE.



HELVÉTIQUES

KLAUDIA REYNICKE

¿ASI SON LOS HOMBRES?

SWITZERLAND | 2013 | 56' | HD | SPANISH

IS THIS HOW MEN ARE?

WORLD PREMIERE

**CINEMATOGRAPHY**

Heidi Hassan, Pietro Zurcher

SOUNDCarlos Ibanez Diaz,
Rico Andriolo**EDITING**

Yael Bitton

MUSIC

Matteo Taheri

PRODUCTIONTiziana Soudani
(Amka Films Productions)**FILMOGRAPHY**

2013 ¿Asi son los
hombres? (mlf)
2011 Cast Me (sf)
2010 La chienne (sf)
2009 Noces argentiques (sf)
2008 Casual thoughts (sf)
2005 Great expectations NY (sf)

«La distance est une trajectoire intérieure.» Tel est le constat auquel aboutit la réalisatrice au cours de son récit en forme de retour sur soi, qui traverse le Pérou, les Etats-Unis et la Suisse. Il est long, le chemin emprunté par les femmes de sa famille, pour s'émanciper du modèle patriarcal transmis de génération en génération. Il est sinueux, son propre parcours, ballotté des deux côtés de l'Atlantique, d'une culture à l'autre. Quelques vieilles VHS font office de repère: «Je mesurais l'écart entre ce monde où j'avais grandi et la femme que je suis devenue au fil de mes aller-retour migratoires» (KR). Ici, l'introspection passe par le dialogue et par une suite de savoureuses conversations, finement mises en scène, avec mère, tante, grand-mère et petite cousine. Et tout naturellement, c'est dans l'humour et la proximité – des corps, du cadre – que la cinéaste trouve la bonne distance. Un film léger et profond, à la verve latine, réjouissante 'telenovela' documentaire, où la parole des femmes se libère en l'absence des hommes, mais où les hommes... occupent toutes les discussions.

«Entfernung ist ein im Inneren zurückgelegter Weg». Zu dieser Feststellung gelangt die Regisseurin im Verlauf ihrer als Selbstbetrachtung strukturierten Erzählung, die sich in Peru, den USA und der Schweiz abspielt. Der Weg, den die Frauen ihrer Familie für die Befreiung von dem generationsübergreifenden patriarchalischen Modell eingeschlagen haben, ist lang. Auch ihr eigener, auf beiden Seiten des Atlantiks und zwischen den Kulturen verlaufender Weg ist kurvenreich. Ein paar alte Videokassetten sind der Anhaltspunkt: «Den Abstand zwischen der Welt, in der ich aufwuchs, und der Frau, die ich geworden bin, mass ich im Laufe meiner Migrationen» (KR). Die Introspektion findet hier als Dialog und in einer Abfolge gekonnt inszenierter, köstlicher Dialoge mit Mutter, Tante, Grossmutter und der kleinen Cousine statt. Und ganz natürlich findet die Regisseurin in Humor und Nähe (der Körper und der Einstellungen) die richtige Distanz. Ein leichter, tiefer Film mit lateinamerikanischem Schwung und eine fröhliche Doku-'Telenovela', wo sich die Zungen der Frauen in Abwesenheit der Männer lösen... und die Männer trotzdem alle Gespräche beherrschen.

“Distance is an inner journey.” Such is the finding that the director makes through her self-reflective account, which crosses Peru, the United States and Switzerland. The path taken by the women in her family in liberating themselves from the patriarchal model transmitted from generation to generation is a long one. Her own course is meandering, tossed between two sides of the Atlantic, from one culture to another. Some old VHS cassettes serve as reference points: “I was measuring the gap between the world I grew up in and the woman I have become over the course of my migratory movements” (KR). Here introspection involves dialogue and a series of charming conversations, finely dramatized, with her mother, aunt, grandmother and younger cousin. And it is, quite naturally, in humour and closeness – to the bodies, to the frame – that the filmmaker finds the right distance. A gentle yet profound film, with Latin panache, a delight documentary soap in which the voice of women frees itself in the absence of men, but in which men are the focus of every discussion.

CONTACT

Tiziana Soudani
Amka Film Production
+41 919674076
tiziana@amka.ch
www.amka.ch

ALESSIA BOTTANI



CAROLINE CUËNOD

DES YEUX PARTOUT

SWITZERLAND | 2013 | 47' | HD | ENGLISH, FRENCH

EYES EVERYWHERE

WORLD PREMIERE

Clarisse a une obsession : les caméras de surveillance qui envahissent l'espace public dans l'indifférence générale. De Genève à Monaco, en passant par la Grande-Bretagne, elle accepte non sans peine de se laisser filmer dans sa croisade solitaire. Une troublante fiction du réel.

« J'ai toujours voulu faire un film sur la ville filmée, nourri par les principes de base de la société de contrôle, tels que je les ai rencontrés au cours de mes études sur la prison panoptique de Bentham, et de son système de surveillance invisible et intégré par les hommes. Je pense qu'on a négocié avec trop d'indifférence notre anonymat contre notre sécurité. Mais comment poser cette question dans un film ? Avec le personnage de Clarisse, j'ai trouvé une manière qui me plaisait de pointer du doigt cette problématique : mettre en lumière la vidéosurveillance au travers de la révolte de Clarisse, et mettre en scène l'acceptation d'être filmé lors d'interactions entre elle et le cameraman. N'est-ce pas la même question d'acceptation qui se pose lorsqu'on est filmé dans son quotidien par les caméras de la ville ? » (CC)

Clarisse ist von etwas besessen: von den Überwachungskameras, die den öffentlichen Raum unter allgemeiner Gleichgültigkeit eingenommen haben. Von Genf bis Monaco über Grossbritannien lässt sie sich nicht ohne einen gewissen Widerwillen auf ihrem einsamen Kreuzzug filmen. Eine verstörende Fiktion der Wirklichkeit.

« Ich wollte schon immer einen Film über die gefilmte Stadt machen, genährt von den Prinzipien der Kontrollgesellschaft, wie ich sie bei meinen Studien des Bentham'schen Panoptikum-Gefängnisses mit seinem unsichtbaren, von den Menschen verinnerlichten Überwachungssystem kennengelernt habe. Ich finde, dass wir im Austausch für Sicherheit unsere Anonymität zu leicht preisgegeben haben. Doch wie kann diese Frage in einem Film gestellt werden? Mit Clarisse habe ich eine Figur gefunden, mit der ich auf diese Problematik aufmerksam machen kann: Auf der einen Seite wird durch ihre Revolte die Videoüberwachung gezeigt, auf der anderen, im Austausch mit dem Kameramann, ihre Einwilligung, gefilmt zu werden. Stellt sich die Frage der Einwilligung nicht ebenfalls, wenn man tagtäglich von den Kameras der Stadt gefilmt wird? » (CC)

Clarisse has an obsession with something most people generally disregard: the CCTV cameras which have invaded our public spaces. From Geneva to Monaco to the UK, she reluctantly agrees to allow herself to be filmed during her solitary journey. The result is an unsettling mélange of fiction and documentary filmmaking.

"I always wanted to make a movie on CCTV. I wanted this film to be fed by the basic principles of the society of control, such that I met during my studies on the Panopticon of Jeremy Bentham, and its invisible monitoring system integrated by men. I think we have negotiated with too much indifference our anonymity against our security. But how to ask this question in a movie? With the character of Clarissa, I found a way that I liked to point this problem: I could highlight the CCTV topic through Clarissa's revolt, and stage the acceptance of being filmed with interactions between her and the cameraman. But is not this the same issue of acceptance which arises when one is shot in one's daily life by the cameras of the city?" (CC)

CINEMATOGRAPHY

Gabriel Lobos

SOUND

Jürg Lempen

EDITING

Thomas Schunke

MUSICNicolas Rabaeus,
Gregorio Zanon**PRODUCTION**

Isabelle Gattiker (ECAL)

FILMOGRAPHY

- 2013 Des yeux partout (mlf)
- 2011 A Way from the G.R.A. (sf)
- 2010 Pièces à rêverie et autres convictions (sf)
- 2010 Archives confiées (mlf)
- 2010 La cage (sf)
- 2010 L'art et le non-art (sf)
- 2008 Bellevue (sf)
- 2006 Le panoptique, une prison modèle (sf)

CONTACT

Master cinéma HES-SO ECAL / HEAD
Isabelle Gattiker
+41 213169203
isabelle.gattiker@ecal.ch
Jean Guillaume Sonnier
jean_guillaume.sonnier@ecal.ch
www.ecal.ch

NICOLE VÖGELE

FRAU LOOSLI

GERMANY, SWITZERLAND | 2013 | 40' | 16 MM | SWISS GERMAN

MRS LOOSLI

WORLD PREMIERE

**CINEMATOGRAPHY**

Stefan Sick

SOUND

Jonathan Schorr

EDITING

Annatina Stalder

PRODUCTIONNicole Vögele
(Filmakademie
Baden-Württemberg)**FILMOGRAPHY**

2012 In die Innereien (sf)
 2012 Mrs Loosli (mlf)
 2011 Serbia_boy_26 (sf)
 2010 Undone (sf)
 2010 Jenseits retour (mlf)

Frau Loosli vit avec son chien dans une vieille maison au cœur d'un paysage alpin. Tout est rangé à sa place dans le foyer défraîchi de cette femme vigoureuse aux cheveux blancs et courts. Son quotidien est rythmé par des exercices de gymnastique et l'élaboration de fagots de brindilles. Lorsqu'elle allume la cuisinière à bois, ses gestes familiers se transforment en une chorégraphie bien rodée. Le chien connaît bien les règles de la maison, ce qui ne l'empêche pas d'observer la table à manger avec convoitise, espérant récupérer quelques miettes. Au travers de longues prises de vue, avec une qualité d'image légèrement granuleuse, on observe le quotidien de Frau Loosli qui prend des allures rituelles, même lorsqu'un proche la rejoint pour jouer de la musique. A force de patience et d'observation, l'attention portée aux détails s'aiguise, et les petits riens du quotidien gagnent en importance.

Et tandis que l'on considère la vie de Frau Loosli, le rythme paisible de ce film permet de créer ses propres associations d'idée, car de la solitude découle également un sentiment de paix et d'autosuffisance.

Frau Loosli lebt mit ihrem Hund in einem alten Haus, umgeben von einem alpinen Panorama. Alles hat seine Ordnung im etwas abgewetzten Haushalt der rüstigen Frau mit den kurzen weissen Haaren. Ihre Alltagsroutine umfasst Turnübungen oder das Bündeln von Reisig, und wenn sie den Holzherd anfeuert, werden die vertrauten Handgriffe zur einstudierten Choreographie. Der Hund kennt die Regeln des Hauses bestens, hofft aber trotzdem mit sehnsüchtigem Blick auf einen Krümel vom Esstisch. In ruhigen, leicht grobkörnigen Einstellungen lassen sich die Abläufe des Alltags von Frau Loosli beobachten, in welchem selbst der Besuch einer Bekannten zum gemeinsamen Musizieren von Ritualen geprägt zu sein scheint. Durch die Geduld beim Betrachten wird der Blick für Details im Alltäglichen geschärft, Kleinigkeiten gewinnen an Bedeutung.

Und während man sich das Leben der Frau Loosli ansieht, öffnet dieser stille Film genügend Raum für eigene Assoziationen. Denn das Alleinsein wirkt tief einsam, jedoch auch friedlich und sich selbst genügend.

Frau Loosli lives with her dog in an old house surrounded by an alpine panorama. Everything is well ordered in the somewhat threadbare household of the sprightly woman with short white hair. Her daily routine includes gymnastics exercises or creating bundles of brushwood, and when she lights the wood stove, the familiar gestures are like well-rehearsed choreography. The dog knows the house rules to the letter, yet still hopes with a yearning gaze for some crumbs from the table. The peaceful, rather grainy camerawork lets us observe the course of Frau Loosli's everyday life, in which even a visit from a friend to play music together seems to be marked by rituals. Through patient observation, our attention to detail in everyday life is sharpened and trifling matters gain in importance.

And while we observe the life of Frau Loosli, this peaceful film gives us enough space to make our own associations. This is because living alone seems very desolate, yet also peaceful and self-sufficient.

CONTACT

Sigrid Gairing
 Filmakademie Baden-Württemberg
 +49 7141969193
 sigrid.gairing@filmakademie.de
 www.filmakademie.de

JENNY BILLETER



VERENA ENDTNER

GLÜCKSPILZE

SWITZERLAND | 2013 | 98' | XD CAM | RUSSIAN, GERMAN

LUCKY DEVILS
WORLD PREMIERE

COMPÉTITION REGARD NEUF

A Saint-Pétersbourg, ville aux contours féériques, plus de 8500 enfants vivent dans la rue, chassés de leur foyer par des situations familiales difficiles, souvent rythmées par la violence et l'alcool. Nastja et Mischa, 22 ans, Danja, 6 ans, et Igor, 11 ans pour diverses raisons sont de ceux-là. Verena Endtner les a suivis pendant un an, et ainsi fréquemment retrouvés à des moments charnières de leur existence, face à des décisions ardues et aux lourdes conséquences. Au coeur de cette histoire toutefois se trouve aussi le cirque Upsala, fondé par la généreuse Larissa, qui s'efforce avec enthousiasme et pugnacité de sortir ces enfants des rues et de leur marginalité, pour leur insuffler de nouveaux espoirs et envies. Ce film plein de tendresse, accompagne le cirque en tournée en Suisse, et ces jeunes qui parfois trébuchent ou s'égarer. Dévoilant un portrait cru de la société russe, *Glückspilze* évoque avant tout une volonté de croire que tout est possible, grâce à des initiatives humaines et pleines de persévérance.

Im märchenhaft anmutenden Sankt Petersburg leben mehr als 8.500 Kinder auf der Strasse, die ihr Zuhause aufgrund schwieriger familiärer Situationen verlassen mussten, die zumeist von Gewalt und Alkohol geprägt sind. Nastja und Mischa, 22 Jahre, Danja, 6 Jahre und Igor, 11 Jahre, zählen aus unterschiedlichen Gründen zu diesen Kindern. Verena Endtner ist ihnen ein Jahr lang gefolgt und hat sie häufig in Schlüsselmomenten ihres Lebens getroffen, wenn sie vor schwierigen und folgenreichen Entscheidungen standen. Ein weiteres zentrales Element dieser Geschichte ist der von der grossherzigen Larissa gegründete Zirkus Upsala, die sich enthusiastisch und kämpferisch dafür einsetzt, diese Kinder von den Strassen und aus der Marginalität zu holen und neue Hoffnung und neue Perspektiven zu wecken. Ein zärtlicher Film, der die Tournee des Zirkus in der Schweiz und die jungen Leute begleitet, die manchmal straucheln oder vom Weg abkommen. *Glückspilze* zeichnet ein rohes Bild der russischen Gesellschaft und rückt vor allem den Glauben daran ins Licht, dass mit Initiative und Ausdauer alles möglich ist.

In the fairytale city of St. Petersburg, over 8,500 children live on the streets, driven from their homes by difficult family circumstances often marked by violence and alcohol abuse. Among these children, for various reasons, are Nastja and Mischa, 22 years old, Danja, 6, and Igor, 11. Verena Endtner followed them for a year, frequently encountering them at pivotal moments of their existence, facing arduous decisions and serious consequences. However, at the heart of this story also lies the Upsala circus, founded by the generous Larissa, who enthusiastically and belligerently tries her utmost to get these children off the streets and away from the fringes in order to infuse them with new hopes and longings. This tender film accompanies the touring circus through Switzerland and the youngsters who at times stumble or get lost. Unveiling a gritty portrait of Russian society, *Glückspilze* conjures up, above all, a willingness to believe that anything is possible, thanks to human initiatives marked by perseverance.

CINEMATOGRAPHY

Verena Endtner, Dan Riesen

SOUND

Peter von Siebenthal

EDITING

Loredana Cristelli

MUSIC

Jan Galega Brönnimann

PRODUCTION

Dan Riesen
(ALOCO GmbH)

FILMOGRAPHY

- 2013 Glückspilze
- 2011 Thun bewegt (mlf)
- 2008 The Goldweaver (mlf)
- 2007 Mark Buchmann – ein Handlanger des Selbst (mlf)
- 2006 Die Schweizer Textilindustrie im Wandel (mlf)
- 2005 Die letzte Bahnpost (mlf)
- 2005 Liebes Leben – eine Tongeschichte (mlf)
- 2004 Der Streik wird salonfähig (mlf)

CONTACT

Dan Riesen
Aloco GmbH
+41 3514535
riesen@aloco.ch
www.aloco.ch

MARIANNE EGGENBERGER

HINTER DEM HORIZONT

SWITZERLAND | 2013 | 57' | HD | SWISS GERMAN

BEYOND THE HORIZON

WORLD PREMIERE

**CINEMATOGRAPHY**

Pierre Reischer

SOUND

Nadja Gubser, Samuel Baur

EDITING

Marianne Eggenberger

PRODUCTIONAndrea Leila Kühni
(Einhornfilm)**FILMOGRAPHY**2013 Hinter dem Horizont (mlf)
2008 Die lange Brücke (mlf)

Cinq jeunes gens passent trois jours et trois nuits dans la nature, seuls, sans rien pour se nourrir. Une femme expérimentée, familière des rites de passage des peuples primitifs, accompagne le groupe dans cette aventure extrême au coeur des montagnes suisses. Elle garde le camp et y offre son aide en cas de besoin. Un homme se retire toutefois, avant même le début de l'aventure, réprouvant les mesures de sécurité, frein à leur «quête de vision». Quant aux autres, ils partent pleins d'espoir à l'aventure, avec des sacs à dos, le visage peint de couleurs vives. Au début, la caméra adopte la perspective subjective des jeunes gens, puis la réalisatrice les laisse partir et commence son propre voyage cinématographique. D'impressionnantes prises de vue de montagnes et de forêts souvent plongées dans la brume se fondent à des détails soigneusement sélectionnés: les petits éléments fusionnent avec les grands pour former un tout. Aux images s'ajoutent les bruits de la nature et des extraits du récit de cette expérience exceptionnelle, racontés par les jeunes gens. De manière émouvante, *Hinter dem Horizont* reflète les aspirations d'une génération.

Fünf junge Frauen und Männer verbringen drei Tage und Nächte in der Natur, alleine und ohne zu essen. Eine erfahrene Frau, die vertraut ist mit Übergangsritualen von Naturvölkern, begleitet sie bei dieser Grenzerfahrung in den Schweizer Bergen. Sie hütet das Zeltlager, wo bei Bedarf Unterstützung geboten wird. Noch bevor das Abenteuer beginnt, steigt ein Mann aus, da seiner Ansicht nach die Sicherheitsvorkehrungen einer Visionssuche widersprechen. Die anderen ziehen mit Rucksäcken und farbig bemalten Gesichtern erwartungsvoll los. Anfangs nimmt die Kamera die subjektive Perspektive der Suchenden ein, dann lässt die Filmemacherin sie ziehen und geht auf eine eigene filmische Reise. Eindrucksvolle Aufnahmen der meist nebligen Berg- und Waldlandschaft werden mit sorgfältig ausgesuchten Details überblendet – gross und klein verschmelzen zu einem Ganzen. Dazu sind die Klänge der Natur und Ausschnitte aus den Berichten der Jugendlichen über ihre Erlebnisse in der Ausnahmesituation zu hören. Feinfühlig spiegelt *Hinter dem Horizont* die Sehnsüchte einer Generation.

Five young men and women spend three days and nights alone in nature without food. An experienced woman familiar with the rites of passage of primitive tribes accompanies them in this extreme experience in the Swiss mountains. She guards the tent camp where support is offered if needed. Even before the adventure begins, one of the men leaves, believing that the safety measures go against the concept of a vision quest. The others set off expectantly with backpacks and colourfully painted faces. At first, the camera follows the subjective viewpoint of the seekers, then the filmmaker let them go and embarks on her own cinematic journey. Striking images of the mostly misty mountain and forest landscape are blended with carefully selected details, and the large and the small merge into a whole. In addition, the sounds of nature and extracts from the reports of the young people about their experiences of these exceptional circumstances can be heard. *Hinter dem Horizont* is a sensitive reflection on the aspirations of a generation.

CONTACTMarianne Eggenberger
Einhornfilm
+41 788063004
marianne_eggenberger@bluewin.ch
www.einhornfilm.ch

JENNY BILLETER



CÉDRIC FLUCKIGER

L'USAGE DU TRAVAIL

SWITZERLAND | 2013 | 77' | HD | FRENCH, ENGLISH, PORTUGUESE
TOIL AND TROUBLE (WORKING PRACTICES)
 WORLD PREMIERE

COMPÉTITION REGARD NEUF

Dans les permanences des principaux syndicats de Genève, on recueille des témoignages pleins de souffrances, mêlant frustrations et besoin de reconnaissance. On écoute, on conseille, dans la confidentialité exigée par la situation. Suivant huit personnages illustrant autant de problématiques récurrentes du monde du travail en Suisse, Cédric Fluckiger – qui s'était déjà préoccupé de questions sociales dans ses films précédents – donne la parole aux travailleurs à travers un dispositif simple et rigoureux. «Ce film se fonde sur un parti pris, celui de donner à entendre la parole des travailleurs dans sa vérité brute, dans une relation aussi directe que possible du témoignage à son destinataire. C'est donc naturellement que nous avons renoncé à construire un discours sur cette parole, à la médiation, en faisant appel par exemple à des points de vue d'«experts»» (CF). Un film engagé qui reste constamment du côté des opprimés et révèle un certain hors-champ du monde du travail; avec lui se dessine, en filigrane, un portrait cinglant de la société suisse.

In den Anlaufstellen der wichtigsten Genfer Gewerkschaften werden Berichte gesammelt, die von hohem Leidensdruck zeugen und aus einer Mischung aus Frustration und einem Bedürfnis nach Anerkennung bestehen. Man hört zu und berät unter der von der Situation geforderten Vertraulichkeit. Cédric Fluckiger, der bereits in seinen früheren Filmen sozialen Fragen nachgegangen war, folgt acht Personen, die eine Illustration der wiederkehrenden Problematik von Berufstätigen in der Schweiz sind, und gibt den Arbeitern mittels eines einfachen, streng strukturierten Konzepts das Wort. «Diesem Film liegt die Entscheidung zugrunde, der Stimme der Arbeiter in ihrer rohen Wahrheit und der möglichst direkten Verbindung von Bericht und Empfänger Gehör zu verschaffen. Der Verzicht, über diese Stimme einen Diskurs zu bauen oder vermittelnd zu wirken, indem beispielsweise die Meinung von 'Experten' herangezogen wird, war somit nur natürlich» (CF). Ein engagierter Film, der stets auf Seiten der Unterdrückten ist und ein gewisses 'Hors-champ' der Arbeitswelt deutlich macht – und zwischen den Zeilen ein hartes Gesellschaftsbild der Schweiz zeichnet.

The offices of Geneva's main trade unions hear evidence filled with suffering, a mix of frustrations and a need for recognition. They listen and give advice in the confidentiality that the situation requires. Following eight characters illustrating typical problems of the working world in Switzerland, Cédric Fluckiger – who has already been concerned with social issues in his previous films – gives workers a voice through a simple yet rigorous device. "This film relies on a principle, the principle of interpreting the voice of workers in its raw truth, with as direct a relationship as possible from testimony to recipient. It thus seemed natural to us to renounce the construction of a discourse on this voice, to renounce mediation, by calling on 'expert' opinions" (CF). A committed film that constantly remains on the side of the oppressed and in doing so reveals the working world hidden from the cameras; it implicitly paints a scathing portrait of Swiss society.

CINEMATOGRAPHY

Eduardo Saraiva Pereira

SOUND

Cédric Fluckiger

EDITING

Sophie Watzlawick

PRODUCTION

Simon Soutter
(Mirfilms)

FILMOGRAPHY

- 2013 L'usage du travail
- 2007 Boulevard France-Afrique (mf)
- 2004 Ciné Houet (sf)
- 2003 Une manière de faire, Michel Soutter cinéaste (mf)
- 2001 En 7 lettres (sf)
- 2000 Les 7 confessions capitales (sf)
- 1999 En vies (sf)
- 1998 De vendredi soir à samedi matin (sf)

CONTACT

Simon Soutter
Mirfilms
+41 787920044
mirfilms@bluewin.ch
www.mirfilms.com

LOUISE CARRIN

LES PAPILLONS NOIRS

SWITZERLAND | 2013 | 55' | HD | FRENCH

BLACK BUTTERFLIES

WORLD PREMIERE

**CINEMATOGRAPHY**

Louise Carrin

SOUND

Adrien Kessler

EDITING

Christine Hoffet

PRODUCTIONJulien Rouyet
(Thera Production),
Emmanuel Cuenod
(In Utero)**FILMOGRAPHY**2013 *Les papillons noirs* (mlf)
2010 *Tape Amanda! Tape* (sf)

Quand Michou n'est plus d'humeur à discuter, il chantonne au volant en fixant l'horizon. Car les choses deviennent parfois émotionnelles à l'intérieur du taxi dans lequel il conduit régulièrement, à travers Lausanne, trois femmes d'expérience à leurs rendez-vous nocturnes. Brigitte, un verre à la main, aimerait aussi voir son chauffeur à l'extérieur du taxi. Michou refuse, mais finit par se lier à elle au travers d'un occasionnel trafic de pilules en tous genres. Il lui est plus difficile de résister à la charmante Pascaline lorsque celle-ci lui demande de l'argent pour le casino. Il laisse libre cours à sa colère contre la bourgeoisie, klaxonnant à tue-tête lors de ses virées avec Jacqueline dans les quartiers riches de la ville. A l'aide d'un dispositif simple dans lequel la caméra ne s'aventure pas au-delà du capot du taxi, Louise Carrin capte le petit théâtre de ces rencontres nocturnes entre âmes esseulées. La mélancolie de *Night on Earth* de Jim Jarmusch résonne doucement dans la poésie singulière – qui alterne moments amusants et instants chargés de tension – émanant de *Les papillons noirs*.

Wenn Michou nicht mehr reden mag, summt er am Steuer vor sich hin. Denn manchmal wird es emotional im Taxi, in dem er regelmässig drei gestandene Frauen auf ihren nächtlichen Wegen rund um Lausanne fährt. Brigitte, mit einem Drink in der Hand, würde ihren Chauffeur auch gern einmal ausserhalb des Taxis treffen. Michou lehnt ab, lässt sich aber, durch den gelegentlichen Deal mit Tabletten, dennoch an sie binden. Schwerer fällt es ihm bei der charmanten Pascaline zu widerstehen, wenn sie ihn um Geld für das Casino bittet. Seiner Wut gegen die Bourgeoisie lässt er dann, laut hupend, auf den Fahrten durch die reichen Stadtviertel mit Jacqueline freien Lauf. Mit einem klaren Dispositiv, das die Kamera nicht weiter als bis zur Kühlerhaube Abstand nehmen lässt, vermag Louise Carrin ein Kammerspiel der nächtlichen Begegnungen zwischen einsamen Seelen einzufangen. Die Melancholie von Jim Jarmuschs *Night on Earth* schwingt leise in der seltsamen Poesie mit, die zwischen den vergnüglichen und den spannungsgeladenen Momenten in *Les papillons noirs* spürbar wird.

When Michou no longer feels like talking, he hums to himself at the wheel. Because sometimes things get emotional in the taxi in which he regularly drives three experienced women in their nightly movements around Lausanne. Brigitte, with a drink in hand, would also like to meet her driver outside of the taxi some time. Michou refuses, but allows himself to become attached to her through occasional deals involving tablets. It is harder for him to resist the charming Pascaline when she asks him for money for the casino. He gives free rein to his rage against the bourgeoisie by honking loudly on his journeys through rich neighbourhoods with Jacqueline. With a clear film device that the camera cannot be further away than the car's radiator bonnet, Louise Carrin is able to capture a chamber piece of nocturnal encounters between lonely souls. The melancholy of Jim Jarmusch's *Night on Earth* vibrates quietly with the strange poetry that is felt between fun and tense moments in *Les papillons noirs*.

CONTACTJulien Rouyet
Thera Production
+41 215585050
julien.rouyet@thera-production.ch
www.thera-production.ch

JENNY BILLETER



BRITTA RINDELAUB

LOIN DES YEUX

SWITZERLAND | 2013 | 75' | HD | FRENCH, POLISH, ARABIC,
SWISS GERMAN
OUT OF SIGHT
WORLD PREMIERE

La prison de la Tuilière, en Suisse romande. Une trentaine de détenues y purgent leur peine pour vol, escroquerie, prostitution, trafic de drogue ou homicide. Qui sont ces femmes qui se retrouvent un jour en prison? Et comment continuer à être mère derrière des barreaux? Une observation sensible et intimiste de la réalité carcérale féminine en Suisse, à travers quatre portraits croisés.

«En prison, la maternité reste un repère stable pour les femmes qui ont des enfants. Elle leur permet de maintenir une identité, quelque soit le délit ou le crime commis. Dans l'univers carcéral qui aménage et réglemente non seulement les faits et gestes, mais aussi les relations entre les êtres, j'ai voulu filmer au quotidien comment ces mères entretiennent une relation avec leurs enfants malgré la séparation physique, les barrières administratives, la stigmatisation sociale qu'inflige la prison. Entre honte et culpabilité, il ne reste parfois presque rien à ces femmes, pourtant, personne ne peut leur enlever ceci : la conscience d'être une mère.» (BR)

Das Tuilière-Gefängnis in der Westschweiz. Knapp dreissig Gefängnisinsassinnen verbüssen hier Haftstrafen für Diebstahl, Betrug, Prostitution, Drogenhandel oder Mord. Wer sind diese Frauen, die eines Tages im Gefängnis gelandet sind? Und wie bleibt man hinter Gittern weiter Mutter? Eine auf vier, einander überschneidenden Porträts beruhende Beobachtung der Haftrealität der Frauen in der Schweiz.

«Im Gefängnis bleibt die Mutterschaft ein stabiler Orientierungspunkt für Frauen, die Kinder haben. Sie ermöglicht es, eine Identität aufrechtzuerhalten, ungeachtet des begangenen Vergehens oder Verbrechens. In der Gefängniswelt, wo nicht nur das Verhalten und die Gesten, sondern ebenfalls die Beziehungen zwischen den Menschen reglementiert sind, wollte ich Tag für Tag filmen, wie diese Mütter trotz der räumlichen Trennung, den behördlichen Schranken und der durch die Haftstrafe entstehenden Stigmatisierung eine Beziehung zu ihren Kindern aufrecht erhalten. Zwischen Scham und Schuldgefühl bleibt diesen Frauen oft fast nichts mehr – doch eines kann ihnen niemand nehmen: das Bewusstsein, Mutter zu sein.» (BR)

La Tuilière Prison, in French-speaking Switzerland. Some thirty inmates are serving their sentences here for theft, fraud, prostitution, drug trafficking or murder. Who are these women who one day end up in prison? And how can they continue to be mothers behind bars? A sensitive and intimate observation, through four interlinking portraits, of the reality of a Swiss women's prison.

“In prison, motherhood remains a solid benchmark for women who have children. It allows them to hold onto their identity, regardless of the offence or crime committed. In this prison system that plans and regulates not only everything they do but also the relationships they have with others, I wanted to film how these mothers maintain their day-to-day relationship with their children despite physical separation, administrative barriers and the social stigmatisation that imprisonment imposes. Between shame and guilt, there is often not much else left of these women; however, nobody can take away from them the consciousness of being a mother.” (BR)

CINEMATOGRAPHY

Milivoj Ivkovic, Heidi Hassan, Patrick Tresch, Greg Pédat

SOUND

Masaki Hatsui, Carlos Ibañez Diaz, Philippe Ciompi

EDITING

Ana Acosta

MUSIC

Vincent Hänni

PRODUCTION

Geneviève Rossier
(Alva Film)

FILMOGRAPHY

2013 Loin des yeux
2010 Zurück
2004 Le bord de la table (sf)

CONTACT

Geneviève Rossier
Alva Film
+41 223217038
genevieve@alvafilm.ch
www.alvafilm.ch

RACHEL NOËL

MA MÈRE S'APPELLE FORÊT

SWITZERLAND | 2013 | 59' | DV, SUPER 8 | DUTCH, FRENCH

MY MOTHER'S NAME IS FOREST

WORLD PREMIERE

**CINEMATOGRAPHY**

Michel Noël, Rachel Noël

SOUND

Matthieu Fichet

EDITING

Jeanne Oberson

PRODUCTIONFabrice Aragno
(Casa Azul Films)**FILMOGRAPHY**2013 Ma mère s'appelle
Forêt (mlf)

«A la mort de mon père, ma mère a réuni tous les films qu'il a tournés et me les a donnés. Il y a six heures de films. Seize ans de la vie de mes parents. Je n'ai aucun souvenir de ces images» (RN). En spectatrice privilégiée, la cinéaste fait défiler ces films super 8 et s'étonne, découvre, s'interroge. Ce sont d'abord des regards – qui évoluent au fil des ans : celui de l'homme sur sa fiancée, future épouse, puis mère, et sur les enfants qui naissent et grandissent ; ceux de la femme à son mari qui la filme ; celui que la fille devenue adulte porte sur la figure de sa mère, comme sur ces bobines reçues en héritage. Ce sont aussi des images : celle que l'on a de soi, de ses parents, les souvenirs que l'on garde, confrontés à ces reliques que sont films et photos. Reconstituant le puzzle de son histoire familiale, la cinéaste fait œuvre de montage, et agence avec finesse textes, sons et images, en variant le rythme et les temps. Au final, dans ce jeu de miroirs entre passé et présent, des identités et des rôles se construisent : une mère, une fille, ou comment devenir femme, d'une génération à l'autre.

«Nach dem Tod meines Vaters gab mir meine Mutter alle Filme, die mein Vater gedreht hatte. Insgesamt sechs Stunden Film. Sechzehn Jahre des Lebens meiner Eltern. Ich habe keine Erinnerung an diese Bilder» (RN). Die Filmemacherin lässt als privilegierte Betrachterin diese Super 8 Filme vorbeiziehen und staunt, entdeckt und stellt Fragen. Zunächst sind es Blicke – und sie ändern sich mit den Jahren: die des Mannes auf seine Verlobte, bald Ehefrau und Mutter, und auf die Kinder, die auf die Welt kommen und aufwachsen; die der Frau auf den sie filmenden Ehemann; die der erwachsenen Tochter auf das Gesicht ihrer Mutter und auf die geerbten Filmspulen. Es sind auch Bilder: Bilder, die man sich von sich selbst, von seinen Eltern macht, Erinnerungen, die mit den Film und Foto gewordenen Reliquien konfrontiert werden. Für die Wiederherstellung des Puzzles ihrer Familiengeschichte greift die Filmemacherin auf den Schnitt zurück und fügt scharfsinnig in wechselnden Rhythmen und Zeiten Bild und Ton zusammen. Ein Spiel mit der Spiegelung von Vergangenheit und Gegenwart, das Identitäten und Rollen herausbildet: eine Mutter, eine Tochter, oder wie man von einer zur nächsten Generation Frau wird.

“On the death of my father, my mother gathered together all the films that he had shot and gave them to me. There are six hours of film. Sixteen years of my parents' life. I have no memory of these images” (RN).

The filmmaker becomes a privileged spectator; watching these Super 8 films one by one, she is astonished, makes discoveries and asks questions. Above all, these are looks, which evolve over the years: a man looking at his fiancée, wife to be, then mother, and at his children who are born and grow up; the woman looking at the husband who is filming her; the girl, now an adult, looking at her mother and on these reels received in inheritance. They are also images: the image one has of oneself, of one's parents, the memories that one keeps, facing these filmed and photographic relics. As she reconstructs the jigsaw of her family history, the filmmaker makes use of montage and delicately builds text, sound and image by varying the rhythm and tempo. Ultimately, in this hall of mirrors connecting the past and present, identities and roles are constructed: mother, daughter, or how to become a woman, from one generation to the next.

CONTACTRachel Noël
+41 797778266
rachel@mameresappelleforet.ch
www.mameresappelleforet.ch

ALESSIA BOTTANI



VALERIE GUDENUS

MA NA SAPNA – A MOTHER'S DREAM

SWITZERLAND | 2013 | 86' | XD CAM | GUJARATI, HINDI, ENGLISH
WORLD PREMIERE

Comment laisser partir l'enfant auquel on vient de donner la vie? Six mères porteuses à différents stades de leur grossesse sont contraintes, comme tant d'autres, à cohabiter dans une clinique du nord-ouest de l'Inde, loin de leur foyer et famille, afin d'assurer les meilleures conditions possibles au développement des futurs bébés. A la clé – elles l'exposent au cours d'entretiens –, l'espoir d'une vie meilleure. Traçant le portrait de ces six femmes et de leur agente, chargée de trouver des candidates, *Ma Na Sapna – A Mother's Dream* dévoile l'ampleur de ce commerce en Inde, ainsi que ses implications. Il y a la relation délicate entre la mère porteuse et les « parents », celle qui l'unit à l'enfant, et les conflits qui entourent ce choix lourdement jugé dans la société. En mode immersif, ce film donne la parole à celles qui habituellement restent dans l'ombre. Sortie en 2010 de l'Université des arts de Zurich, Valerie Gudenus offre un regard sensible et une investigation sociale qui, par transparence, laisse deviner les douleurs d'un pays tout entier.

Wie das Kind gehen lassen, das man soeben auf die Welt gebracht hat? Sechs Leihmütter in unterschiedlichen Schwangerschaftsstadien sind wie so viele andere gezwungen, weit weg von ihrem Zuhause und ihren Familien in einer Klinik im Nordosten Indiens zusammenzuleben, um ihren Babys optimale Entwicklungsmöglichkeiten zu bieten. Wie in Gesprächen deutlich wird, ist der Beweggrund die Aussicht auf ein besseres Leben. *Ma Na Sapna – A Mother's Dream* legt mit dem Porträt dieser sechs Frauen und ihrer mit der Suche nach Kandidatinnen beauftragten Agentin die Tragweite und die Folgen dieses Geschäfts in Indien offen. Auf der einen Seite die empfindliche Beziehung zwischen der Leihmutter und den « Eltern » und die Beziehung zu dem Kind, auf der anderen die Konflikte, die diese gesellschaftlich geächtete Entscheidung begleiten. Der im immersiven Modus gedrehte Film gibt jenen das Wort, die sonst im Schatten bleiben. Valerie Gudenus, die 2010 die Zürcher Kunsthochschule abgeschlossen hat, bietet einen einfühlsamen Blick und eine soziale Untersuchung, die durch Überlagerung den Schmerz eines ganzen Landes erahnen lässt.

How can you let a child go after giving it life? Six surrogate mothers at different stages of their pregnancy are obliged, like so many others, to live together in a clinic in north-eastern India, far from their homes and families, to ensure the best possible conditions for the development of their future babies. At the end of it all, as they reveal during interviews, there is their hope for a better life. Drawing a portrait of these six women and their agent, responsible for finding candidates, *Ma Na Sapna – A Mother's Dream* uncovers the scale of this business in India as well as its implications. There is the delicate relationship between the surrogate mother and the “parents” as well as that connecting mother and child, and the conflicts that surround this choice, which is severely judged by society. This immersive film gives a voice to those who normally remain in the shadows. A 2010 graduate of Zurich University of the Arts, Valerie Gudenus gives us a sensitive vision and a social investigation whose transparency suggests an entire country's suffering.

CINEMATOGRAPHY
Gabriela Betschart

SOUND
Manaledi La Roche, Jacques Kieffer

EDITING
Natascha Cartolaro

MUSIC
Georg Rohbeck

PRODUCTION
Dario Schoch
(Zürcher Hochschule der Künste)

SELECTED FILMOGRAPHY
2013 *Ma Na Sapna – A Mother's Dream*
2010 *I Am Jesus*
2009 *Making Colors* (sf)
2009 *Mohsen Namjoo Adad* (sf)
2008 *After All* (sf)
2007 *The Clock* (sf)
2006 *Emothunk* (sf)
2006 *Set In Stone* (sf)

CONTACT
Dario Schoch
Zürcher Hochschule der Künste
+41 787080822
mail@darioschoch.com
www.zhdk.ch

FRÉDÉRIC BAILLIF

TANT QU'IL PLEUT EN AMÉRIQUE

SWITZERLAND | 2013 | 90' | XD CAM | AMHARIC, ENGLISH, FRENCH

AS LONG AS IT RAINS IN AMERICA

WORLD PREMIERE

**CINEMATOGRAPHY**

Frédéric Baillif

SOUND

Jürg Lempen

EDITINGJanine Waeber,
Valentin Waeber**PRODUCTION**Florence Adam
(JMHS SA)**SELECTED FILMOGRAPHY**

2013 Tant qu'il pleut en Amérique
2010 Believers (m/f)
2009 Petit frère (sf)
2009 La vie en 2
2009 Le fond et la forme
2006 Geisendorf
2003 Sideman
2001 The It Factor (sf)

En 1985, comme tant d'autres, le réalisateur genevois Frédéric Baillif (avec *Geisendorf*, 2006 et *La vie en 2*, 2009, Visions du Réel) acheta le single de «We are the World» par USA for Africa. En chantant contre la famine en Afrique, les stars de la pop cristallisèrent l'image de l'enfant éthiopien sous-alimenté. Baillif décide de proposer une image personnelle et moderne qui va à l'encontre de ce stéréotype. Il part donc – quelque peu déconcerté par les jolies femmes qui à l'époque divertissaient déjà les soldats italiens de la dure réalité de la guerre – à la rencontre de nombreux Ethiopiens et de leurs conditions de vie: de jeunes entrepreneurs citadins qui ont étudié à l'étranger, des enfants qui travaillent, un rasta, ou encore un professeur militant. On comprend alors mieux pourquoi les Ethiopiens sont, aujourd'hui encore, si dépendants de l'aide alimentaire et comment les ONG et les pays en tirent profit. Face à cela, une grande partie de la population se réfugie dans la religion, les feuilles de khat ou le café. Baillif partage ses impressions au moyen de commentaires personnels. Sur la route, au rythme de la musique, les échos de ce road-movie se gravent dans les mémoires.

Der Genfer Filmemacher Frédéric Baillif (mit *Geisendorf* (2006) und *La vie en 2* (2009) bei Visions du Réel) kaufte sich 1985, wie viele andere auch, die Single «We are the World» von USA for Africa. Die Popstars, die gegen die Hungersnot in Afrika sangen, festigten damit auch das Bild des hungernden Kindes in Äthiopien. Um diesem stereotypen Bild ein eigenes und zeitgenössisches entgegensetzen, macht sich Baillif auf eine Reise und lernt – etwas verwirrt von den schönen Frauen, die damals schon die italienischen Soldaten vom Krieg ablenkten – viele Äthiopier und ihre Lebensumstände kennen: Urbane Jungunternehmer, die im Ausland studiert haben, arbeitende Kinder, ein Rastamann oder ein politisch aktiver Professor. Es wird klarer, weshalb Äthiopien heute noch von Nahrungsmittelhilfe abhängig ist und wie die helfenden Länder und NGOs davon profitieren. Derweil trösten sich weite Teile der Bevölkerung mit Religion, Kathblättern und Kaffee. Mit einem persönlichen Kommentar reflektiert Baillif seine Eindrücke, zu Musik und Autofahrt prägen sich die Impressionen dieses Roadmovies im Gedächtnis ein.

Like many other people, Geneva-based filmmaker Frédéric Baillif (*Geisendorf*, 2006 and *La vie en 2*, 2009, at Visions du Réel) bought the single 'We are the World' by USA for Africa in 1985. The pop stars who sang to eliminate the famine in Africa thus strengthened the image of the starving child in Ethiopia. To counter this stereotypical image with his own, contemporary one, Baillif goes on a journey and, despite being a little confused by the beautiful women who formerly even distracted Italian soldiers from the war, gets to know many Ethiopians and their circumstances: Urban entrepreneurs who have studied abroad, working children, a Rasta man and a politically active professor. It becomes clearer why Ethiopia is still dependent on food aid today, and how the aid-giving countries and NGOs benefit from this. Meanwhile, large parts of the population console themselves with religion, khat leaves and coffee. With a personal commentary, Baillif reflects on his impressions, and the music and driving ingrain our impressions of this road movie on our memory.

CONTACT

Matthieu Henchoz
JMHS Distributions SA
+41 327290020
societes@jmhsa.ch
www.jmhsa.ch



C-SIDE PRODUCTIONS

PARTENAIRE OFFICIEL DE VISIONS DU RÉEL 2013

LOCATION

PRODUCTION

POSTPRODUCTION

www.c-sideprod.ch



«Canorta» réalisé par Aline Suter et Céline Carridroit

LE MEILLEUR DES FILMS DU MONDE ENTIER SÉLECTIONNÉ, EN PRIVILÉGIANT LES PREMIÈRES MONDIALES ET INTERNATIONALES AINSI QUE LA DÉCOUVERTE DE NOUVEAUX TALENTS. CETTE SÉLECTION CONCOURT POUR LE PRIX DU PUBLIC DE LA VILLE DE NYON (CHF 10 000). LES PREMIÈRES ŒUVRES DE CETTE SECTION SONT ÉGALEMENT CANDIDATES AU PRIX REGARD NEUF DU CANTON DE VAUD (CHF 10 000). LES FILMS SUISSES, QUANT À EUX, CONCOURENT ÉGALEMENT – TOUTES SECTIONS CONFONDUES – POUR LE GRAND PRIX SRG SSR (CHF 15 000) POUR LE MEILLEUR LONG OU MOYEN MÉTRAGE SUISSE, LE PRIX SPÉCIAL DU JURY SSA/SUISSIMAGE (CHF 10 000) POUR LE LONG OU MOYEN MÉTRAGE SUISSE LE PLUS INNOVANT ET LE PRIX C-SIDE OFFERT EN PRESTATION DE POSTPRODUCTION RÉCOMPENSANT LE MEILLEUR JEUNE CINÉASTE SUISSE. UNE SÉLECTION DE FILMS EST ÉGALEMENT EN LICE POUR LE PRIX BUYENS-CHAGOLL (CHF 5000) QUI RÉCOMPENSE UNE ŒUVRE À DIMENSION HUMANISTE ÉCLAIRANT DES RÉCITS QUI DÉVELOPPENT DES VALEURS DONNANT SENS À L'AVENIR DES ÊTRES HUMAINS.

DIE AUSWAHL DER BESTEN INTERNATIONALEN PRODUKTIONEN, DIE VOR ALLEM WELTPREMIEREN UND INTERNATIONALE PREMIEREN, SOWIE DIE ENTDECKUNG NEUER TALENTE ZUR AUFGABE HAT. DIESE FILME BEWERBEN SICH FÜR DEN PUBLIKUMSPREIS DER STADT NYON (CHF 10 000). ERSTLINGSWERKE BEWERBEN SICH EBENFALLS FÜR DEN PREIS REGARD NEUF DES KANTONS WAADT (CHF 10 000). DIE SCHWEIZER FILME KÄMPFEN EBENFALLS – UNTER ALLEN SEKTIONEN – UM DEN GROSSEN PREIS SRG SSR (CHF 15 000) FÜR DEN BESTEN LANGEN ODER MITTELLANGEN SCHWEIZER FILM, DEN SPEZIALPREIS DER JURY SSA/SUISSIMAGE FÜR DEN INNOVATIVSTEN LANG- ODER MITTELLANGEN FILM (CHF 10 000) UND DEN POSTPRODUKTIONSPREIS C-SIDE, DER AN DEN BESTEN JUNGEN, SCHWEIZER FILMEMACHER VERGEBEN WIRD. EINE FILMAUSWAHL DIESER SEKTION NIMMT AM WETTBEWERB FÜR DEN PREIS BUYENS-CHAGOLL (CHF 5000) TEIL, DER EIN WERK MIT HUMANISTISCHER DIMENSION BELOHNT, IN WELCHEM SINNSTIFTENDE WERTE FÜR DIE ZUKUNFT DER MENSCHEN ENTWICKELT WERDEN.

THE BEST IN WORLD PRODUCTION, GIVING PRIORITY TO WORLD AND INTERNATIONAL PREMIERES AS WELL AS TO NEW TALENTS. THESE FILMS ARE ELIGIBLE FOR THE AUDIENCE AWARD OF THE CITY OF NYON (CHF 10,000). FIRST FILMS ARE ALSO ELIGIBLE FOR THE REGARD NEUF PRIZE OF THE CANTON OF VAUD (CHF 10,000). FURTHERMORE, THE SWISS FILMS – REGARDLESS OF SECTION – ARE ELIGIBLE FOR THE GRAND PRIX SRG SSR (CHF 15,000) FOR THE BEST SWISS FEATURE- OR MEDIUM-LENGTH FILM AND THE SPECIAL PRIZE OF THE JURY SSA/SUISSIMAGE (CHF 10,000) FOR THE MOST INNOVATIVE SWISS FEATURE- OR MEDIUM-LENGTH FILM AND THE C-SIDE PRIZE OFFERED IN KIND OF POST-PRODUCTION SERVICES TO THE BEST YOUNG SWISS DIRECTOR. A SELECTION OF FILMS OF THIS SECTION IS ALSO ELIGIBLE FOR THE BUYENS-CHAGOLL PRIZE (CHF 5,000) FOR A WORK OF HUMANIST DIMENSION FOCUSING ON STORIES DEVELOPING VALUES THAT CONFER MEANING TO THE FUTURE OF MANKIND.

A black and white photograph of a person's face, heavily distorted by water ripples. The image is centered and occupies most of the frame. The text 'ÉTAT D'ESPRIT' is overlaid in white, sans-serif font, positioned in the lower right quadrant of the image.

ÉTAT D'ESPRIT

HUGO LATULIPPE

ALPHÉE DES ÉTOILES

CANADA | 2012 | 82' | HD | FRENCH

ALPHÉE OF THE STARS

INTERNATIONAL PREMIERE

**SCREENPLAY**

Hugo Latulippe

CINEMATOGRAPHYHugo Latulippe,
Philippe Lavalette**SOUND**

Hugo Latulippe, Alain Auger

EDITING

Annie Jean

MUSIC

Alain Auger

PRODUCTIONHugo Latulippe (Esperamos),
Éric De Gheldere (Esperamos),
Colette Loumède
(National Film Board of Canada)**FILMOGRAPHY**

2012 *Alphée des étoiles*
 2011 *République: un abécédaire populaire*
 2008 *Le Reel du fromager (mlf)*
 2008 *Manifestes en série (tv)*
 2005 *Requiem pour l'humanité*
 2004 *Ce qu'il reste de nous*
 2001 *Bacon*
 1999 *Voyage au nord du monde*

La petite Alphée est atteinte d'une maladie génétique qui ralentit son développement. Alors que la fillette, âgée de cinq ans, devrait aller dans une école spécialisée, ses parents décident de sauter le pas et de chambouler leur quotidien québécois. Pendant une année, ils emmènent Alphée et son frère dans un village de Suisse romande, où Laure, la mère d'Alphée, est née. Au travers d'un journal intime cinématographique, le père et réalisateur Hugo Latulippe, se rapproche de sa fille. On l'entend s'adresser à elle en voix-off, lui confiant ses petits soucis et surtout ses joies lorsqu'il découvre à quel point elle s'épanouit dans la nature et peut se développer à son rythme. Sa patience est toutefois mise à rude épreuve, notamment lorsque Alphée ne veut plus apprendre par le jeu. Ce regard cinématographique à la fois doux et patient donne naissance à quelques scènes magiques, où le temps semble s'écouler lentement et l'on prend plaisir à simplement observer cette petite fille joyeuse. *Alphée des étoiles* est une déclaration d'amour émouvante, mais aussi une invitation à vivre à son propre rythme.

Die kleine Alphée ist von einer genetischen Krankheit betroffen, die ihre Entwicklung verlangsamt. Als das Mädchen mit fünf Jahren in eine Sonderschule kommen soll, wagen ihre Eltern den Schritt und brechen aus ihrem beschäftigten Alltag in Quebec aus. Sie ziehen mit Alphée und ihrem Bruder für ein Jahr lang in das Westschweizer Dorf, wo Alphées Mutter Laure geboren wurde. Mit einem filmischen Tagebuch nähert sich der Vater und Filmemacher Hugo Latulippe während dieses Jahres seiner Tochter an. Er richtet sich in seinem Kommentar im Off an sie, berichtet von kleinen Sorgen und vor allem Freuden, wenn er beobachten kann, wie seine Tochter in der Natur aufblüht und sich in ihrem Rhythmus entwickeln darf. Seine Geduld wird auch herausgefordert, etwa wenn Alphée nicht mehr spielerisch lernen mag. Der zärtliche und geduldige filmische Blick ermöglicht mehrere magische Szenen, wo die Zeit still zu stehen scheint und wir dem fröhlichen Mädchen einfach nur zuschauen möchten. *Alphée des étoiles* ist eine bewegende Liebeserklärung und zugleich die Aufforderung, nach dem eigenen Rhythmus zu leben.

Little Alphée suffers from a genetic disease that slows down her development. When the 5-year-old girl is supposed to go to a special school, her parents take the risk of breaking away from their busy everyday life in Quebec. With Alphée and her brother, they relocate for one year to a village in the French part of Switzerland where Alphée's mother Laure was born. In a filmed journal, Alphée's father, director Hugo Latulippe spends this year getting closer to his daughter. He comments about her off screen, reports on little concerns and especially on the joys of observing his daughter thriving in nature and being allowed to develop her own rhythm. His patience is also challenged, for example when Alphée no longer wants to learn through playing. This gentle and patient cinematic vision allows multiple magical scenes where time seems to stand still and we simply want to watch the cheerful girl. *Alphée des étoiles* is a moving declaration of love and also an invitation to live life according to one's own rhythm.

CONTACTNational Film Board of Canada
+(1) 5144964134
distribution@nfb.ca

JENNY BILLETER



SILVIO SOLDINI

ALTRI OCCHI

ITALY, SWITZERLAND | 2013 | 94' | HD | ITALIAN

DIFFERENT EYES
 WORLD PREMIERE

Quelle vie mènent les aveugles dans une société des signes, faite sur mesure pour les voyants? Comment se déplacent-ils, travaillent-ils, interagissent-ils avec les autres? Quels accès ont-ils à un monde plein d'obstacles? L'expérience de vivre dans l'obscurité amène-t-elle une autre interprétation de l'existence? Les aveugles voient-ils des choses que nous ne voyons pas? Le cinéaste, qui dans ses films (fictions ou documentaires) s'est toujours consacré à la découverte de l'autre, interroge et s'interroge. Les protagonistes du film ne répondent pas. Ils invitent plutôt le spectateur à la découverte d'une expérience inattendue «Les réalités, que souvent nous avons sous nos yeux mais desquelles nous ne savons que très peu, m'ont toujours fasciné. Ce film est né d'une rencontre avec un physiothérapeute non voyant. Les choses qu'il m'a racontées, sa légèreté, son ironie, sa capacité de vivre sa vie m'ont donné accès à un 'autre' monde. J'ai commencé à l'explorer à la recherche d'autres personnes capables de nous aider à comprendre comment elles pouvaient faire tout ce qu'elles faisaient, sans rien voir. Ce fut un voyage plein d'étonnement.» (SS)

Wie leben Blinde in einer Zeichengemeinschaft, die auf Sehende zugeschnitten ist. Wie bewegen sie sich fort, wie arbeiten sie, wie treten sie mit anderen in Kontakt? Welchen Zugang haben sie zu dieser von Hindernissen übersäten Welt? Führt das Leben in der Dunkelheit zu einer anderen Interpretation der Existenz? Sehen blinde Dinge, die wir nicht sehen? Der Filmemacher, der sich in seinen Spiel- und Dokumentarfilmen stets der Entdeckung des Anderen gewidmet hat, stellt sich und seinen Mitmenschen Fragen. Die Protagonisten des Films antworten nicht. Vielmehr laden sie den Zuschauer zu einem unerwarteten Erlebnis ein. «Die Wirklichkeiten, die wir oft direkt vor Augen haben, von denen wir aber nur sehr wenig wissen, haben mich immer fasziniert. Dieser Film ist aus der Begegnung mit einem blinden Physiotherapeuten entstanden. Die Dinge, die er erzählt hat, seine Leichtigkeit, seine Ironie und seine Fähigkeit, sein Leben zu leben, haben mir eine 'andere' Welt eröffnet. Deren Erforschung habe ich mit der Suche nach weiteren Personen begonnen, die in der Lage sind, uns zu einem besseren Verständnis darüber zu verhelfen, wie sie ohne zu sehen ihren Weg gehen. Eine Reise des Staunens.» (SS)

How do the blind lead their lives in a world designed specifically for the sighted? How do they get around, work and interact with others? What access do they have to a world filled with obstacles? Does the experience of living in darkness lead them to a different interpretation of existence? Can the blind see things that others cannot? The filmmaker, who has always dedicated himself to the discovery of otherness in his films (whether features or documentaries), asks questions and asks himself questions. The protagonists of the film do not answer. Instead, they invite the spectator to discover an unexpected experience: "Realities, which we often have before our eyes but about which we only know very little, have always fascinated me. This film was born from an encounter with a blind physiotherapist. The things that he told me, his nimbleness, his irony, his ability to live his life gave me access to 'another' world. I began to explore it, looking for other people capable of helping us to understand how they could do all they did without seeing anything. The journey was full of surprises." (SS)

SCREENPLAY

Silvio Soldini, Giorgio Garini

CINEMATOGRAPHY

Ramiro Civita, Silvio Soldini

SOUND

Giovanni Isgrò

EDITING

Giorgio Garini

MUSIC

Luca Casella

PRODUCTION
Andres Pfaeffli
(Ventura Film sa),
Lionello Cerri
(Lumière&Co)
FILMOGRAPHY
(documentaries)

- 2013 Altri occhi
- 2008 Un paese possibile
- 2008 Viviana Lamarque.
4 giorni con Vivian
- 2007 Un piede in terra, un altro
in mare. Ritratti di Liguria
- 2005 Delirio Amoroso
- 1999 Rom Tour
- 1998 Il futuro alle spalle –
Voci da un'età inquieta
- 1997 Casa cose città
- 1996 Made in Lombardia
- 1995 Frammenti di una storia
tra cinema e periferia
- 1991 Musiche bruciano
- 1987 La fabbrica sospesa
- 1986 Voci celate

CONTACT
Lumière & Co
+39 0243912100
info@lumierefilm.it

JEAN-CLAUDE COTTET

AU BORD DU VIDE

FRANCE | 2012 | 80' | HD | FRENCH

ON THE EDGE

INTERNATIONAL PREMIERE

COMPÉTITION REGARD NEUF**CINEMATOGRAPHY**

Jean-Claude Cottet

SOUND

Romain Thivet

EDITING

Julien Chigot

MUSIC

Stephane Marchew

PRODUCTIONChristophe Postic
(A Vif Cinémas)**FILMOGRAPHY**2012 Au bord du vide
2009 Hors Saison (mlf)

François et Jean aiment se retrouver dans un décor d'avant la civilisation. Les gorges et les à-pics sont leurs terrains de chasse favoris, eux qui frayent au milieu de la roche et des maquis, insatiables chercheurs de 'shoot' avec pour seuls bagages des dizaines de mètres de corde, des mousquetons, du talc et leurs corps élancés. Le rituel que filme Jean-Claude Cottet semble immuable. Les grimpeurs s'échauffent sur quelques parois verticales, s'assurent, s'encouragent, se mesurent également dans une montée progressive d'adrénaline et de peur, « au bord du vide ». Les mots sont rares ou, quand il s'agit de réviser une ascension, s'enchaînent dans un sabir technique digne d'une société secrète. Le cinéaste suit ses protagonistes pendant un parcours sur les hauteurs escarpées du Verdon, progresse avec eux sur le fil ténu de leur étrange relation, qui consiste à jouer avec les périls qu'offre la nature. Avec pour seuls baudrier et corde, sa caméra, Cottet construit un véritable 'ride' documentaire captivant et ambigu avec un duo de funambules qui semble jouir de la chute plutôt que du sentiment de domination qui s'empare de ceux qui atteignent le sommet.

François und Jean begeben sich gerne in vorzivilisatorische Landschaften. Schluchten und Steilwände sind das bevorzugte Jagdgebiet der beiden unersättlichen, durch Fels und Buschwald pflügenden Sucher nach dem 'Shoot', die als einziges Gepäck Dutzende Meter Seil, Karabiner, Talk und ihre schlanken Körper dabei haben. Das von Jean-Claude Cottet gefilmte Ritual scheint unabänderlich. Die Kletterer machen sich an einigen Steilwänden warm, sichern sich, ermutigen sich und messen sich « am Rande des Abgrunds » miteinander, während Adrenalin und Angst langsam steigen. Geredet wird wenig. Und wenn einmal ein Aufstieg zu besprechen ist, dann geschieht dies in einem Jargon, der eine Geheimgesellschaft vermuten lässt. Der Filmemacher folgt seinen Helden während eines Parcours durch die zerklüfteten Höhen des Verdon und wandelt mit ihnen auf dem schmalen Grat ihrer seltsamen Beziehung, die daraus besteht, mit den Gefahren der Natur zu spielen. Cottet hat als Klettergurt und Seil nur seine Kamera und baut einen fesselnden, ambivalenten Doku-'Ride' mit diesem Duo auf, das mehr Freude am Fallen als an dem Gefühl der Überlegenheit zu haben scheint, das jene befällt, die den Gipfel erreicht haben.

François and Jean enjoy being in pre-civilisation scenery. Precipitous gorges are their favourite hunting ground; they make their way through among the rocks and undergrowth, insatiable thrill seekers carrying nothing but metres of ropes, carabiners, talc and their own willowy bodies. The ritual filmed by Jean-Claude Cottet appears immutable. The climbers warm up on some vertical surfaces, check and encourage each other and compete against each other as adrenaline and fear gradually increase "on the edge" of the void. There are few words and, when it comes to reviewing a climb, they are strung together in technical mumbo-jumbo worthy of a secret society. The filmmaker followed the protagonists on a route through the craggy peaks of the Verdon Gorge, walking with them along the high wire of their strange relationship, which consists of playing with nature's perils. With only his camera as rope and harness, Cottet creates a visceral thrill ride of a documentary, which is both captivating and ambiguous, with a pair of tightrope walkers who seem to enjoy the fall rather than the sense of domination that overcomes those who reach the summit.





A une époque où le monde entier est marqué par les révolutions, celle de Cuba fait figure d'ancêtre. «Ce que j'étais hier n'est plus qu'un souvenir aujourd'hui» – ce vers annonce le ton mélancolique du film, qui promène le spectateur à travers les ruines d'une utopie. Le regard affuté, Charlie Petersmann suit quatre cubains de différentes générations et leurs stratégies de survie. Par de magnifiques cadrages, il filme un garçon qui vend des sucreries, des hommes qui cultivent la terre ou qui ont dû faire d'un troc incessant leur mode de vie depuis longtemps. Dans une séquence musicale récurrente, le plus âgé se balade dans les rues de la Havane aux sons d'une guitare électrique: il cherche à troquer un poisson accroché à son hameçon contre des antidouleurs. L'approche esthétique de *Cantos* va de pair avec une proximité respectueuse vis-à-vis des protagonistes. Leurs corps et leurs pensées restent en mouvement. Ils restent ouverts aux perspectives de changements; la jeune dissidente communique déjà avec le monde par Internet.

In Zeiten neuer Revolutionen weltweit erscheint diejenige von Kuba wie ein Urgestein. «Von dem, was ich einmal war, bleibt heute nur noch eine Erinnerung» – diese Gedichtzeile setzt den melancholischen Grundton des Films, der auf einen Gang durch die Ruinen einer Utopie führt. Mit aufmerksamem Blick folgt Charlie Petersmann vier Kubanern verschiedener Generationen und ihren Überlebensstrategien. In wunderschön kadrierten Bildern fängt er den Knaben beim Süßigkeiten verkaufen ein, dann die Männer, die auf dem Land anbauen oder in der Stadt den immerwährenden Tauschhandel längst zu ihrem Lebensstil machen mussten. In einer wiederkehrenden Musiksequenz geht der ältere Herr zu elektrischen Gitarrenklängen durch die Strassen von Havanna – er versucht einen Fisch am Haken gegen Schmerzmittel zu tauschen. Der ästhetische Anspruch von *Cantos* geht mit der respektvollen Nähe zu den Protagonisten einher. Ihre Körper und ihre Gedanken bleiben in Bewegung. Die Aussicht auf Veränderung lassen sie sich nicht verstellen, durch das Internet kommuniziert die junge Dissidentin bereits mit der Welt.

In a time of new revolutions across the world, Cuba seems like a veteran. «What I once was is now just a memory» – this line from a poem sets the melancholy mood of the film that leads us on a walk through the ruins of a utopia. With an attentive gaze, Charlie Petermann follows four Cubans from different generations and studies their survival strategies. In beautifully framed images, he captures the boy selling sweets, then some men cultivating the land, and city dwellers forced into the perpetual trading that has long since become their lifestyle. In a recurring musical sequence, an old man goes through the streets of Havana to electric guitar sounds, trying to barter a fish on a hook in exchange for painkillers. The aesthetic standard of *Cantos* goes hand in hand with the respectful closeness to its protagonists. Their bodies and minds remain in motion. They stay open to the prospect of change; through the Internet, the young dissident is already communicating with the world.

CHARLIE PETERSMANN
CANTOS

SWITZERLAND | 2013 | 74' | HD | SPANISH
WORLD PREMIERE

COMPÉTITION REGARD NEUF

CINEMATOGRAPHY
Charlie Petersmann

EDITING
Charlie Petersmann

PRODUCTION
Aline Schmid
(Intermezzo Films)

FILMOGRAPHY
2013 *Cantos*
2010 *Verbrannte Erde* (sf)
2010 *Les Enfants du grenier* (mlf)
2008 *Du sagst ich filme dich* (sf)
2007 *Outside* (sf)

DARIO AGUIRRE

CESARS GRILL

GERMANY, SWITZERLAND | 2013 | 88' | DV | SPANISH

CESAR'S GRILL

INTERNATIONAL PREMIERE

**CINEMATOGRAPHY**

Santiago Oviedo

SOUND DESIGN AND MIX

Guido Keller / Magnetix

EDITING

Julia Drache

MUSIC

Daniel Almada

PRODUCTIONThomas Tielsch
(Filmtank GmbH)
Franziska Reck
(RECK Filmproduktion),**FILMOGRAPHY**

2013 *Cesars Grill*
 2009 *Five Ways To Dario*
 2008 *Connected By Drums* (mlf)
 2007 *Schlaflied für einen Rückkehrer* (sf)
 2007 *Bodyfront* (sf)
 2005 *My Last Day As A Fictive Person* (sf)
 2004 *Lorenz* (sf)

Le cinéaste Dario Aguirre vit en Allemagne depuis des années lorsque son père lui demande, sans crier gare, de rentrer en Equateur. Son restaurant-grill est à deux doigts de la faillite. Devenu végétarien entre-temps, préférant s'adonner au yoga plutôt que de regarder un match de football, Dario constate qu'il est resté l'espoir de ses parents malgré la grande distance qui les sépare. Il rentre donc en Equateur et retrouve la relation compliquée qu'il entretenait avec son père. Quant à sa mère, elle a pris ses distances depuis longtemps déjà et ne se manifeste plus que de loin. Sur un ton intimiste et drôle, avec une bonne dose d'auto-dérision, *Cesars Grill* dépeint des réunions stratégiques farfelues et les petits plaisirs contre-productifs que s'offre ce père apprécié de tous. Mais cette histoire parle aussi du passage à l'âge adulte, des attentes et des déceptions, comme l'illustrent les chansons de Dario qu'il interprète souvent à la guitare au cours du film. Pas à pas, accéléré par un coup du destin, père et fils se rapprochent et relancent ensemble l'entreprise familiale.

Dario Aguirre lebt seit mehreren Jahren als Filmemacher in Deutschland, als ihn sein Vater unverhofft nach Ecuador zurück bittet. Sein Grillrestaurant steht kurz vor dem Bankrott. Inzwischen Vegetarier geworden, der lieber Yoga macht als Fussball zu schauen, ergibt sich Dario der Tatsache, dass er trotz grosser Entfernung die Hoffnung seiner Eltern geblieben ist. Er reist zurück und stellt sich der komplizierten Beziehung zu seinem Vater. Derweil ist die Mutter schon länger auf Distanz gegangen und meldet sich nur noch von weit her. Persönlich und witzig erzählt, mit der richtigen Prise Selbstironie, handelt *Cesars Grill* von skurrilen Strategiesitzungen und den geschäftsschädigenden, kleinen Freuden des überall gern gesehnen Vaters. Doch ebenso – und dies illustrieren Darios Songs, die er wiederholt mit der Gitarre mitten im Geschehen aufführt – geht es ums Erwachsenwerden und die Auseinandersetzung mit Erwartungen und Enttäuschungen. Schritt für Schritt, beschleunigt durch einen Schicksalsschlag, kommen sich Vater und Sohn näher und gehen das Familienunternehmen gemeinsam an.

Filmmaker Dario Aguirre had been living in Germany for several years when his father unexpectedly asks him to return to Ecuador. His grill restaurant is close to bankruptcy. Having since become a vegetarian who prefers doing yoga to watching football, Dario realises that despite the great distance, he remains the hope of his parents. He travels back and confronts the complicated relationship with his father. Meanwhile, his mother has already gone away and only reports from afar. Told in a personal and funny way with a nice touch of self-mockery, *Cesars Grill* deals with bizarre strategy meetings and the business-harming small pleasures of his father well liked by everyone. Yet as illustrated by Dario's songs, which he often performs on his guitar in the middle of the action, it is also a film about growing up and dealing with expectations and disappointments. Step by step, accelerated by a stroke of fate, father and son grow closer to each other and tackle the family business together.

CONTACT

Filmtank GmbH
 +49 404318610
 filmtank@filmtank.de
 www.filmtank.de

JENNY BILLETER



«Dégage!» Cette injonction adressée à Zinedine Ben Ali par la rue tunisienne a fait le tour du monde. On pourrait dire que ce verbe à l'impératif, sec comme un coup de matraque, résume un processus que Gilbert Naccache décrit dans le film de Christophe Cotteret: la révolution contre la société politique «toute entière». Il suggère ainsi que les printemps arabes sont «exemplaires» parce qu'ils veulent rompre avec un mode de «gouvernance» intolérable et inique, qui déborde très largement le cadre du Moyen-Orient. Avec patience, en rassemblant divers matériaux, des archives tournées au téléphone portable, des interviews de quelques figures déterminantes du séisme tunisien (cyber-actives, syndicalistes, hommes, femmes, etc.), *Démocratie année zéro* donne une réelle profondeur socio-historique à un événement souvent réduit au symbole de l'immolation de Mohamed Bouazizi. Depuis les premières émeutes de la région minière de Redeyef en 2008 jusqu'à l'élection de l'Assemblée constituante en 2011, en passant par les protestations de la jeunesse éduquée en 2010, nous voyons un pays s'ouvrir une voie incertaine, mais irréversible.

«Hau ab!» Diese von den Tunesiern an Zinedine Ben Ali gerichtete Aufforderung ist um die Welt gegangen. Ein Imperativ, der trocken wie der Klang eines Schlagstocks einen Prozess zusammenfasst, den Gilbert Naccache in Christophe Cotterets Film beschreibt: Die Revolution gegen die «gesamte» Politikgesellschaft. Und er stellt die These auf, dass die arabischen Frühlinge in sofern «exemplarisch» sind, als sie mit einem unzumutbaren und ungerechten Regierungssystem brechen möchten, das auch ausserhalb des Nahen Ostens anzutreffen ist. Anhand geduldig zusammengetragenen Archivmaterials, etwa Handyvideos und Interviews mit einigen Schlüsselfiguren der tunesischen Ereignisse (Cyber-Aktivisten, Gewerkschaftler, Männer, Frauen, etc.), verleiht *Démocratie année zéro* diesem Umbruch eine wahre sozio-historische Tiefe, der nicht selten auf das Symbol des Feuertodes Mohamed Bouazizis reduziert wird. Von den ersten Aufständen in der Bergbauregion Redeyef im Jahr 2008 bis zur Wahl der verfassungsgebenden Versammlung 2011 über die Proteste der jungen Bildungsschicht sehen wir, wie ein Land einen ungewissen Weg einschlägt, der kein Zurück duldet.

“Clear out!” This order, addressed to Zinedine Ben Ali in the streets of Tunisia, has been around the world. It could be said that this verb in the imperative, as blunt as the blow of a truncheon, summarises a process that Gilbert Naccache describes in Christophe Cotteret's film: revolution against the “entire” political society. He thus suggests that the events of the Arab Spring are “exemplary” because they want to break away from an intolerable and iniquitous means of “governance” that extends well beyond the boundaries of the Middle East. With patience, by gathering diverse materials, archives filmed on mobile phones, interviews with various decisive figures of the Tunisian upheaval (cyber-activists, trade unionists, men, women, etc.), *Démocratie année zéro* gives genuine socio-historical depth to an event often reduced to the symbolism of Mohamed Bouazizi's self-immolation. From the first uprisings in the mining region of Redeyef in 2008 to the election of the Constituent Assembly in 2011, with a detour via the protests of educated youth in 2010, we see a country embarking on an uncertain yet irreversible path.

CHRISTOPHE COTTERET

DÉMOCRATIE ANNÉE ZÉRO

BELGIUM, TUNISIA, QATAR | 2012 | 114' | XD CAM | FRENCH, ARABIC

DEMOCRACY YEAR ZERO

INTERNATIONAL PREMIERE

COMPÉTITION REGARD NEUF**SCREENPLAY**Amira Chebli,
Christophe Cotteret**CINÉMATOGRAPHY**

Jean-François Metz

SOUND

Mohamed Amine Belaid

EDITING

Florence Ricard

MUSIC

Manuel Roland

PRODUCTIONBenoit Roland
(Entre Chien et Loup)**FILMOGRAPHY**2012 *Démocratie année zéro***CONTACT**Taskovski Films
+387 66180979
festivals@taskovskifilms.com
www.taskovskifilms.com

EMMANUEL CHICON

PIER PAOLO GIAROLO

DES LIVRES ET DES NUAGES

ITALY, FRANCE | 2013 | 85' | HD | SPANISH

BOOKS AND CLOUDS

WORLD PREMIERE

**EDITING**Pier Paolo Giarolo,
Milena Holzknicht,
Liza Ignazi**CINEMATOGRAPHY**

Pier Paolo Giarolo

SOUND

François Waledisch

PRODUCTIONPierre Olivier Bardet
(Idéale Audience),
Valerio B. Moser
(Miramonte Film),
Andreas Pichler
(Miramonte Film)**SELECTED FILMOGRAPHY**2013 *Des livres et des nuages*
2012 *La rosa di Valentino* (mlf)
2009 *Il capodanno di Nis* (sf)
2008 *Tradurre* (mlf)
2008 *Boygo* (sf)
2005 *Un piccolo spettacolo*

Selon la cosmogonie paysanne de Cajamarca, région des Andes péruviennes, les dieux ont assemblé les nuages pour leur donner la consistance de la terre. Une terre que les descendants des Incas, massacrés par une poignée d'Espagnols emmenés par Pizarro, s'échinent à mettre en valeur et à respecter. L'histoire raconte que c'est un livre qui précipita la chute de l'empire inca d'Atahualpa. C'est dire le symbole de la création de bibliothèques rurales dans l'Altiplano, entre autres grâce à Alfredo, qui recueille les récits des origines auprès des anciens des villages, et les soutient dans le dur combat qu'ils mènent pour préserver un écosystème menacé par les activités minières des multinationales. Pier Paolo Giarolo porte un regard ethnographique empreint de poésie sur ces paysans qui vivent comme perchés au milieu des nuages, loin de la « civilisation », à tout le moins urbaine. Recourant à la mise en scène et au cinéma direct, *Des livres et des nuages* fonctionne comme une fable portée par l'énergie de ses personnages, en particulier celle de la petite Sonia, qui chuchote dans le ciel immense des mots hésitants, accès au savoir et aux rêves.

Gemäss der Kosmogonie der Bauern aus der peruanischen Anden-Region Cajamarca haben die Götter die Wolken zusammengeschoben, um ihnen die Konsistenz der Erde zu geben. Derweil mühen sich die Nachkommen der von einer Handvoll Spanier unter Pizarros Führung dahingemetzelten Inkas ab, diese Erde zu schützen und zu pflegen. Ein Buch soll den Sturz des Inkareichs unter Atahualpa beschleunigt haben. Dies sagt viel über die Symbolik der ländlichen Bibliotheken aus, die nicht zuletzt dem Zutun Albertos zu verdanken sind. Er sammelt bei den Alten in den Dörfern Geschichten über die Ursprünge und unterstützt sie im harten Kampf um den Schutz eines Ökosystems, das vom Tagebau der multinationalen Konzerne bedroht wird. Pier Paolo Giarolo betrachtet diese Bauern, die inmitten der Wolken und fern der städtischen « Zivilisation » leben, aus einer ethnografischen, von Poesie geprägten Perspektive. *Des livres et des nuages* bedient sich der Inszenierung und der Techniken des Direct Cinema und funktioniert wie eine von der Energie ihrer Figuren getragene Fabel – darunter besonders die kleine Sonia, die zögernde Worte in die Weiten des Wissen und Träume verheissenden Himmels flüstert.

According to the rural cosmogony of the Andean region of Cajamarca, the Gods assembled the clouds in order to give the earth some consistency, an earth that the descendants of the Incas massacred by a handful of Spaniards brought over by Pizarro, are breaking their backs to develop and respect. The story goes that it was a book that precipitated the fall of the Atahualpa empire of the Incas. This is symbolic in the creation of rural libraries in the Altiplano, thanks to people like Alfredo, who gathers stories of their origins from village elders, whom he supports in their struggle to preserve an ecosystem threatened by multinationals and their mining activities. Pier Paolo Giarolo takes an ethnographic and poetry-tinged look at these country people living almost among the clouds, far from urban "civilisation". Resorting to 'mise-en-scène' and direct cinema, *Des livres et des nuages* works like a fable carried along by the energy of its characters, in particular little Sonia, who whispers hesitant words into the immense sky, her access to knowledge and dreams.

CONTACTIdéale Audience SAS
+ 33 153201419
distribution@ideale-audience.fr
www.ideale-audience.fr

EMMANUEL CHICON



DANIEL DENCIK

EKSPEDITIONEN TIL VERDENS ENDE

DENMARK, SWEDEN | 2012 | 90' | HD | DANISH, ENGLISH

THE EXPEDITION TO THE END OF THE WORLD

SWISS PREMIERE

Un petit groupe de scientifiques passionnés et courageux se met en route pour la «fin du monde». Ils ne sont pas seuls dans leur entreprise. Rejoints par des artistes et des géologues, ils prévoient de gagner le nord-est du Groenland, où la fonte des glaces est particulièrement rapide: un désastre qui provoque d'incroyables changements climatiques et menace de devenir une catastrophe environnementale majeure. Chaque membre de l'expédition doit se familiariser avec une nouvelle manière de vivre et de travailler, loin de leur confort habituel. Ce voyage devient donc une manière différente de faire l'expérience du monde. Alors que les ours polaires et d'innombrables autres dangers rôdent, la nature se révèle dans toute son époustouflante beauté. Travail d'une portée incroyable, à la fois intimiste et ambitieux, ce film orchestre sciemment les émotions humaines et la beauté sauvage d'un monde qui tend à disparaître. Tel un vieux film d'aventure, *Ekspeditionen til verdens ende* pose une question importante, une question désormais inévitable: où se trouve et quelle est la véritable place des êtres humains dans la grande fresque de l'univers?

Eine kleine Gruppe leidenschaftlicher und tapferer Wissenschaftler ist «zum Ende der Welt» aufgebrochen. Bei diesem Unterfangen sind sie nicht allein. Zusammen mit Künstlern und Geologen haben sie vor, den Nordosten Grönlands zu erreichen, wo der rasch schmelzende Eismantel ungeheure Klimaveränderungen auslöst und droht, zu einer gigantischen Umweltkatastrophe zu werden. Jedes Mitglied dieser Expedition muss sich, weit weg von den Annehmlichkeiten zu Hause, an einen vollkommen neuen Lebens- und Arbeitsstil gewöhnen. Diese Reise wird somit auch zu einer Möglichkeit, die Welt auf eine andere Weise zu erleben. Wo Eisbären und zahllose Gefahren lauern, offenbart sich die Natur in atemberaubender Schönheit. Der Film – eine persönliche und ehrgeizige Arbeit von erstaunlicher Tragweite – manipuliert bewusst die menschlichen Emotionen und die grimmige Schönheit einer Welt, die vom Untergang bedroht ist. Wie ein altmodischer Abenteuerfilm stellt *Ekspeditionen til verdens ende* eine wichtige Frage. Eine Frage, die nicht mehr umgangen werden kann: Welches und wo ist der eigentliche Platz der Menschheit im weiten Netz der Schöpfung?

A small group of brave and passionate scientists sets off for the "end of the world". They are not alone in their endeavour. Joined by artists and geologists alike, they plan to reach North-Eastern Greenland, where the rapidly melting ice fields are: a disaster that is provoking incredible climate changes and threatens to become a major environmental catastrophe. Each member of the expedition has to get acquainted with a completely new way of living and working away from the comforts of home. Thus the journey becomes a different possibility of experiencing the world. While polar bears and countless other dangers lurk, nature reveals itself in all its breath-taking beauty. An intimate and yet ambitious work of amazing scope, the film knowingly orchestrates human emotions and the fierce beauty of a world that is at risk of disappearing. Like an old-fashioned adventure film, *Ekspeditionen til verdens ende* asks an important question. A question that cannot be avoided anymore: what and where is the real place of mankind in the grand tapestry of creation?

CINEMATOGRAPHY

Martin Munch

SOUND

Per Nyström

EDITING

Per Snadholt, Rebekka Lønqvist

MUSIC

Mads Heldtberg

PRODUCTIONMichael Haslund-Christensen
(Haslund Film APS)**FILMOGRAPHY**2012 Expeditionen til verdens
ende
2012 Moon Rider**CONTACT**Danish Film Institute
+ 45 40414697
kurstein@dfi.dk
www.dfi.dk

LORENA ALEJANDRA GIACHINO TORRÉNS

EL GRAN CIRCO POBRE DE TIMOTEO

CHILE, ARGENTINA | 2013 | 76' | HD | SPANISH

TIMOTEO'S FABULOUS RAGGED CIRCUS

WORLD PREMIERE

**CINEMATOGRAPHY**

Pablo Valdés

SOUND

Juan Pablo Manríquez

EDITING

Juan Pablo Sarmiento

PRODUCTIONPaola Castillo
(Errante Producciones)**FILMOGRAPHY**

2012 El gran circo pobre
de Timoteo
2007 Reinalda del Carmen,
mi Mama y Yo

Le visage grave, un vieux clown en costume attend dans sa roulotte avant d'entrer en scène. Hors champ, le spectacle a commencé... Depuis plus de 40 ans, René – alias Timoteo – dirige un cirque pas comme les autres. Avec sa troupe de travestis et ses spectacles joyeusement subversifs, il sillonne le Chili en attirant un public populaire et familial. Le Gran Circo Pobre, c'est aussi le refuge – et l'utopie! – d'une petite communauté de saltimbanques homosexuels, jouant allègrement des genres et assumant leur différence avec une bonne dose d'auto-ironie. Mais malgré la passion et les prières, pour René, l'heure de la retraite est proche. Attentif aux détails comme au cadre, ce film d'observation tout en délicatesse rend compte du tourment d'un homme hanté par l'idée de la fin. Par un beau travail de montage, il dépeint, dans un même mouvement, la vie du patron et de sa caravane, en perpétuel contraste. Entre temps forts et temps morts, feux de la rampe et coulisses, paillettes et tracas quotidiens, exubérance et trivialité, un tableau plein d'humour et de mélancolie.

Ein alter Clown wartet mit ernstem Gesicht in seinem Wohnwagen auf den Auftritt in der Manege. Ausserhalb des Bildrahmens hat das Schauspiel bereits begonnen... René – alias Timoteo – leitet seit mehr als 40 Jahren einen etwas anderen Zirkus. Mit seiner Truppe Transvestiten und den fröhlich-subversiven Vorstellungen reist er durch Chile und spielt vor einem Publikum aus einfachen Leuten und Familien. Der Gran Circo Pobre ist ebenfalls das Refugium – und die Utopie! – einer kleinen Gemeinschaft homosexueller Artisten, die mit den Genres spielen und ihre Unterschiedlichkeit mit einer Prise Selbstironie akzeptieren. Doch für René ist trotz aller Leidenschaft und Gebete die Stunde des Ruhestands gekommen. Mit Liebe zum Detail und sorgfältig gewählten Einstellungen erzählt dieser beobachtende Film von den Qualen eines Mannes, den der Gedanke an ein nahes Ende peinigt. Der gelungene Schnitt schildert in einer gleichen Bewegung und als ständigen Kontrast das Leben des Chefs und seines Wohnwagens. Aus Höhepunkten und Zeiten des Leerlaufs, Rampenlicht und Kulissen, Pailletten und Ärgernissen des Alltags, Ausgelassenheit und Trivialität entsteht ein Bild voller Humor und Melancholie.

His face serious, an old clown in costume waits in his caravan before entering the ring. Off screen, the show has begun... René – alias Timoteo – has been running this circus unlike any other for over 40 years. With its company of transvestites and gleefully subversive shows, it criss-crosses Chile attracting working-class, family audiences. El Gran Circo Pobre is also the refuge – and utopia – for a small community of homosexual entertainers, blithely toying with gender and accepting their differences with a huge dose of self-irony. Yet despite the passion and the prayers, it is almost time for René to retire. As considerate with the details as it is with its framing, this elegant observational film reflects the torment of a man haunted by the idea of the end. Through fine editing, it depicts in one sweep the life of the boss and his caravan, in constant contrast. This portrait, filled with humour and melancholy, alternates between highlights and idle time, limelight and backstage, glamour and everyday hassles, exuberance and banality.

CONTACT

Paola Castillo
Errante Producciones
pcastillo@errante.cl
www.errante.cl

ALESSIA BOTTANI



DOMINIK SPRITZENDORFER, ELENA TIKHONOVA

ELEKTRO MOSKVA

AUSTRIA | 2013 | 90' | HD, ARCHIVES | RUSSIAN, ENGLISH

ELECTRO MOSCOW

INTERNATIONAL PREMIERE

COMPÉTITION REGARD NEUF

«Le communisme, c'est les Soviëts plus l'électricité.» C'est avec cette formule de Lénine que s'amorce, non sans une certaine ironie, *Elektro Moskva*, sur des images évoquant les origines du nouveau régime ; la science et le progrès technique sont les nouveaux dieux. De Léon Thérémine et son invention du premier instrument, aux pièces volées par des agents du KGB dans une URSS où l'on ne peut se les procurer de façon légale, se célèbre ici l'âge électronique soviétique et la passion qu'il suscite aujourd'hui encore. Composé d'images d'archive d'une grande richesse et de personnages contemporains fantasques – collectionneurs, musiciens, scientifiques –, ce film réjouissant va bien au-delà de la nostalgie. Peut-être Benzo le décrit-il le mieux dans le film: «Ce que j'aime avec les instruments c'est qu'ils sont imparfaits. [...] Mais en même temps l'instrument te dit: 'Hé, je suis bordélique. Probablement que toi aussi. Essayons ensemble.' Sur un instrument occidental, tu appuies sur la touche et obtiens un résultat. Sur les instruments soviétiques, tu appuies sur la touche et obtiens 'quelque chose'».

«Kommunismus ist Sowjet-Macht plus Elektrizität.» Ausgehend von dieser Formel Lenins beginnt nicht ohne eine gewisse Ironie *Elektro Moskva* mit Bildern, die die Ursprünge des neuen Regimes andeuten, das die Wissenschaften und den technischen Fortschritt zu den neuen Göttern erhoben hatte. Von Leon Theremin und der Erfindung des ersten Instruments bis hin zu Teilen, die Agenten des KGB in einer UdSSR gestohlen hatten, wo deren legale Beschaffung nicht möglich war, werden hier das sowjetische Elektronik-Zeitalter und die bis heute mit ihm verbundene Begeisterung zelebriert. Ein Film, der Freude macht und mit seinen reichen Archivbildern und wunderlichen Figuren aus der Gegenwart – darunter Sammler, Musiker und Wissenschaftler – über die reine Nostalgie hinaus geht. Am besten beschreibt es vermutlich Benzo im Film: «Was ich an den Instrumenten liebe, ist ihr Mangel an Perfektion. [...] Aber gleichzeitig sagt dir das Instrument: «He, ich bin ziemlich durcheinander. Du wahrscheinlich auch. Lass es uns zusammen versuchen». Auf einem westlichen Instrument drückst du eine Taste und erhältst ein Ergebnis. Auf einem sowjetischen Instrument drückst du eine Taste und erhältst 'irgend etwas.'»

“Communism is Soviet power plus the electrification of the whole country.” *Elektro Moskva* begins, and not without a certain irony, with this quote from Lenin and images alluding to the origins of the new regime; science and technological change have become the new gods. From Leon Theremin and the invention of his first instrument, to the pieces stolen by KGB agents in a USSR where they could not be acquired legally, this film is a celebration of the Soviet electronic age and the passion it still sparks today. Created from rich images from the archives and whimsical contemporary characters – collectors, musicians and scientists, this delightful film goes beyond simple nostalgia. Perhaps Benzo describes it best in the film: “What I like about Soviet instruments is that they are imperfect. [...] But at the same time the instrument tells you: ‘Hey, I am messed up. Probably you are too. Let’s try it together.’ On a western device, you push a button and get a result. On Soviet instruments, you push a button and get ‘something.’”

CINEMATOGRAPHY

Dominik Spritzendorfer

SOUNDAtanas Tcholakov,
Yurji Klevanskiy**EDITING**

Michael Palm

MUSICAlexey Borisov,
Richardas Norvila,
Stanislav Kreichi,
Vyacheslav Mescherin**PRODUCTION**Dominik Spritzendorfer
(Rotor Film),
Diana Stoynova
(Rotor Film)**FILMOGRAPHY**Dominik Spritzendorfer
2013 *Elektro Moskva*Elena Tikhonova
2013 *Elektro Moskva*
2007 *Metropolis reloaded* (sf)
2002 *Dobrij vecher,*
Konstruktor (sf)**CONTACT**Rotor Film
Dominik Spritzendorfer Filmproduktion
+43 69919710067
office@elektromoskva.com

JUHA SUONPÄÄ

HUKKAMIES

FINLAND | 2013 | 75' | XD CAM, STEREO DV, STEREO | FINNISH

WOLFMAN

WORLD PREMIERE

COMPÉTITION REGARD NEUF**CINEMATOGRAPHY**

Heikki Färm

SOUND

Heikki Innanen

EDITING

Tuuli Kuittinen

PRODUCTIONTimo Vierimaa
(Oktober Oy),
Joonas Berghäll
(Oktober Oy)**FILMOGRAPHY**

2013 Hukkamies

Seppo Ronkainen a étudié le langage et les habitudes des loups pendant treize ans. Il fut embauché pour documenter la vie de ces animaux et récolter des données. En 1988, le réalisateur lui donna une caméra pour qu'il filme son quotidien avec les loups. Il les appelle par leur nom, connaît leur lien de parenté et parle d'eux comme de sa famille. C'est autour des images qu'il a récoltées pendant ces treize années que le film est construit. Pourtant, malgré des prises-de-vue extraordinaires, le réalisateur a choisi d'adopter une voix douce, un rythme anti-spectaculaire, une approche respectueuse et intimiste. « *Hukkamies* parle de l'éthique environnementale [...] à travers la complexité de la relation entre une espèce en danger et l'homme. Comme beaucoup de carnivores, le loup est souvent controversé et souffre de nombreux clichés. En regardant de plus près et sans préjugés le lien entre le loup et l'homme, on peut briser le stéréotype du 'grand méchant loup' et considérer que l'homme fait simplement partie de la nature » (JS). L'immersion dans cet environnement décuple nos sens : on peut presque sentir la neige tomber sur nous, l'air pur dans nos poumons ainsi qu'une connexion et une empathie troublantes envers une « famille » dont nous faisons, au bout du compte, aussi partie.

Seppo Ronkainen hat 13 Jahre lang die Sprache und das Leben der Wölfe studiert. Er wurde angeheuert, das Leben der Wölfe zu beobachten und Daten zu sammeln. Der Regisseur gibt ihm 1998 eine Kamera und Seppo beginnt, sein Leben mit den Wölfen zu filmen. Er nennt sie beim Namen, kennt ihre Sozialbeziehungen und sieht sie als seine Familie. Der Film baut auf den von Seppo in diesen 13 Jahren gedrehten Bildern auf, doch trotz des einzigartigen Materials wählt der Regisseur einen leisen Tonfall, einen antispektakulären Rhythmus und eine respektvolle, intime Sichtweise. « *Hukkamies* befasst sich anhand der komplexen Beziehungen [...] zwischen einer bedrohten Art und dem Mensch mit Umweltethik. Wie viele andere Fleischfresser umgibt den Wolf eine von Klischees besetzte Aura. Durch die offenere Betrachtung der Bande zwischen Wolf und Mensch können wir die stereotypische Idee des 'grossen bösen Wolfs' durchbrechen und den Menschen ganz einfach als einen Teil der Natur sehen » (JS). Das eindringliche Erleben dieser Umwelt verstärkt die Sinneseindrücke: Wir können den Schnee um uns herum fast fallen hören, die dünne Luft in unseren Lungen spüren und empfinden eine verwirrende Empathie und Verbindung mit einer « Familie », zu der wir letztendlich gehören.

Seppo Ronkainen studied the language and the habits of wolves for 13 years. He was hired to monitor the life of the wolves and to collect data. The director gave him a camera in 1998 and Seppo starts filming his everyday life shared with wolves. He calls them by name, knows how they are related to each other and talks about them as his family. The film is built around the images Seppo shot during those 13 years. Despite the extraordinary material, the director chooses a soft-spoken tone, an antispectacular rhythm, a respectful, intimate approach. "*Hukkamies* deals with environmental ethics [...] through the complexity of the relationship between an endangered species and mankind. Like many other carnivores, the wolf is surrounded by a controversial aura and many clichés. By taking a closer and a more open-minded look at the bond between wolf and man, we can break the stereotypical idea of the 'big bad wolf' and just consider man as part of nature" (JS). The immersive experience of this environment amplifies our senses: we can almost feel the snow falling on us, the thin air in our lungs and a troubling empathy and connection with a "family". of which we are, after all, a part.

**CONTACT**Oktober Oy
Timo Vierimaa
+358 407079619
tinke@oktober.fi

PAOLO MORETTI



HUBERT CARON GUAY, RODRIGUE JEAN

L'ÉTAT DU MONDE

CANADA | 2012 | 78' | HD | FRENCH

THE STATE OF THE WORLD

INTERNATIONAL PREMIERE

Montréal. Ti-Red, à peine sorti de prison, arpente le quartier à la recherche de sa copine. Puis ensemble, ils font la manche. Marco et Rob se défoncent et se prostituent pour quelques dollars. Daguy, artiste et SDF, philosophe dans la tente qui lui sert de maison et rend visite à un ami à peine mieux loti. Les cinéastes les accompagnent longuement dans leurs déambulations urbaines ou dans leurs trips – ce qui parfois revient au même. De jour comme de nuit, la caméra, au plus près des visages, talonne ces personnages en perpétuel mouvement dans un corps à corps des plus physiques. Travaillant chaque chapitre par un montage nerveux, très articulé, le film restitue toute la vitalité et l'énergie sauvage de ce monde « en marge ». Entre cinéma-vérité et mise en scène, ce film fait de dialogues et d'errances s'inscrit dans le projet collectif de web-cinéma *epopee.me*, impliquant des personnes en difficulté. Qui ici crèvent l'écran par leur présence et leur humanité. Une réponse crue et éclatante à toutes les exclusions.

Montreal. Der gerade aus dem Gefängnis entlassene Ti-Red streift auf der Suche nach seiner Freundin durch das Viertel. Dann gehen sie gemeinsam beteln. Marco und Rob dröhnen sich für ein paar Dollar zu und prostituieren sich. Daguy, Künstler und Obdachloser, philosophiert in seinem als Zuhause dienenden Zelt und besucht einen kaum besser gestellten Freund. Die Filmemacher begleiten sie über einen langen Zeitraum bei ihren Wanderungen durch die Stadt oder bei ihren Trips, was manchmal auf das Gleiche herauskommt. Tag und Nacht folgt die Kamera – stets in Gesichtsnähe – ununterbrochen und in einem regelrechten Nahkampf den unentwegt in Bewegung bleibenden Figuren. Mit dem nervösen, sehr strukturierten Schnitt der einzelnen Kapitel gibt der Film die enorme Vitalität und die wilde Energie dieser Welt « am Rand » wieder. Dieser zwischen Cinéma vérité und Inszenierung angesiedelte, aus Dialogen und Irrfahrten zusammengesetzte Film ist Teil des gemeinschaftlichen Web-Kino-Projekts *epopee.me*, das in Schwierigkeiten geratene Personen einbezieht, die hier durch ihre Präsenz und ihre Menschlichkeit die Leinwand beherrschen. Eine rohe und eklatante Antwort auf jede Art von Ausgrenzung.

Montreal. Ti-Red, just released from prison, combs every inch of the district in search of his girlfriend. Then they go begging together. Marco and Rob get as high as kites and resort to prostitution for a few dollars. Daguy, a homeless artist, philosophises in the tent he calls home and visits a friend who is hardly better off. The filmmakers follow them on their urban wanderings or their drug trips – which sometimes boil down to the same thing. Day and night see the camera, up close and personal, closely following these characters in constant movement through their physical struggles. Working each chapter with fast-paced, structured editing, the film reproduces all the vitality and wild energy of this marginalised world. Falling between *cinéma direct* and 'mise-en-scène', this conversational, roving film is part of the *epopee.me* web-cinema collective project, involving people in difficulty who burst onto the screen here through their presence and humanity. A raw and resounding response to all forms of exclusion.

SCREENPLAY

Collective

CINEMATOGRAPHY
Mathieu Laverdière,
Léna Mill-Reuillard,
Étienne Roussy

SOUND
Cyril Bourseaux,
Marie-Hélène L. Delorme

EDITING
Mathieu Bouchard-Malo,
Ariane Pétel-Despots

PRODUCTION
Épopée Collective

FILMOGRAPHY
Hubert Caron Guay
2012 *L'État du monde*
2009 *Les yeux dans le vide*

Rodrigue Jean
2012 *L'État du monde*
2002 *Yellowknife*
2008 *Hommes à louer*
2008 *Lost Song*

PAUL-JULIEN ROBERT

MEINE KEINE FAMILIE

AUSTRIA | 2012 | 93' | HD | GERMAN, FRENCH

MY FATHERS, MY MOTHER AND ME

INTERNATIONAL PREMIERE

COMPÉTITION REGARD NEUF**CINEMATOGRAPHY**

Klemens Hufnagl, Fritz Ofner

SOUNDOliver Neumann,
Sebastian Meise,
Till Röllinghoff,
Stefan Rosensprung**EDITING**

Oliver Neumann

MUSICWalter Cikan,
Marnix Veenenbos**PRODUCTION**Oliver Neumann
(FreibeuterFilm)**FILMOGRAPHY**2012 Meine keine Familie
2005 Erlebt (sf)
2005 Der Affte Beisst, der
Mensch Erzieht (sf)
2002 Good Morning Sir (sf)**CONTACT**FreibeuterFilm
welcome@freibeuterfilm.at
www.freibeuterfilm.at

La Kommune créée par Otto Muehl était la plus influente des années 1970. Antiautoritaire, elle se basait sur le rejet des valeurs et des règles bourgeoises et sur une expérience partagée et ouverte de la sexualité et de l'éducation des enfants. Ancien actionniste autrichien, Muehl a été un artiste controversé et un pilier de la contre-révolution européenne. Mais à la fin des années 1970, ce qui apparaissait comme une utopie commença à s'essouffler. La communauté de Friedrichshof devint un enfer pour les enfants qui endurent la cruauté grandissante de Muehl, passant du gourou sexuel anarchiste et richien au patriarce. Paul-Julien Robert, le réalisateur du film, était l'un des enfants de la Kommune. En quête de son père biologique, alors qu'il interroge sa mère qui a été une fidèle de Muehl pendant longtemps, il se confronte à un héritage difficile et complexe. Tout en évitant soigneusement de diaboliser Muehl, même s'il a finalement été reconnu coupable de maltraitance d'enfants, le réalisateur accepte l'idée que, bien qu'il n'ait eu ni famille ni père traditionnels, aujourd'hui, sa famille est l'une des plus extraordinaires qui soit.

Die von Otto Muehl gegründete Kommune war in den 1970er-Jahren die einflussreichste ihrer Art. Die antiautoritäre Haltung gründete auf der Ablehnung des bürgerlichen Wertesystems und einer geteilten und offenen Erfahrung von Sex und Kindererziehung. Muehl, ein ehemaliger Wiener Aktivist, ist ein umstrittener Künstler und Anhänger der europäischen Gegenrevolution geworden. Doch was wie eine utopische Welt aussah, lief Ende der 1970er-Jahre aus dem Ruder. Die Kommune am Friedrichshof wurde für die Kinder zur Hölle, die Muehls zunehmenden Grausamkeiten ausgesetzt waren, der vom anarchistisch-reichischen Sexguru bis hin zum Übervater alle Register abdeckte. Paul-Julien Robert, der Regisseur des Films, gehörte zu den Kindern der Kommune. Auf der Suche nach seinem wahren Vater und der Befragung seiner Mutter, einer langjährigen Muehl-Anhängerin, kommt er mit einem schwierigen und komplexen Erbe ins Reine. Unter Vermeidung einer Dämonisierung Muehls, der später für Kindesmissbrauch verurteilt wurde, kommt der Regisseur zu dem Schluss, dass er zwar kein traditionelles Familienleben und keinen normalen Vater gehabt haben mag, er aber dennoch aus einer ziemlich erstaunlichen Familie kommt.

The Kommune that Otto Muehl created was the most influential one of the 1970's. Its anti-authoritarian allure stemmed from the rejection of bourgeois values and rules and from a shared and open experience of sex and child raising. Former Wiener Aktivist, Muehl has been a controversial artist and a stalwart of the European counter-revolution. But at the end of the 1970's what looked like a utopian dream went sour. The Kommune at the Friedrichshof became a living hell for the children that had to endure Muehl's ever increasing cruelty, spanning from anarchistic-reichian sexual guru to über-Father. Paul-Julien Robert, the director of the film, was one of the children of the Kommune. On the quest for his real father, while questioning his mother who was a long standing Muehl devotee in the past, he comes to terms with a difficult and complex legacy. Carefully avoiding to demonize Muehl, even though he was later convicted for child abuse, the director accepts the fact that while he may not have had a traditional family or a father, to this day he still has one of the most amazing families ever.

GIONA A. NAZZARO



SEBASTIAN MEZ

METAMORPHOSEN

GERMANY | 2013 | 84' | HD | RUSSIAN
EUROPEAN PREMIERE

COMPÉTITION REGARD NEUF

Russie, un village dans l'Oural du Sud, plusieurs fois irradié par des accidents survenus à la centrale nucléaire «Mayak», qui produisait la matière fissile des armes atomiques soviétiques. C'est l'un des endroits les plus pollués par les déchets radioactifs sur terre. Des habitants y mènent pourtant leur vie. On les rencontre et on écoute leur récit d'une horreur ordinaire, leurs souvenirs des accidents, leurs inquiétudes face au futur, tout en percevant leur force de résistance, grâce au respect et à la sensibilité du réalisateur. La caméra rentre dans les maisons, sort dans les rues et s'ouvre aux paysages: on perçoit partout la toxicité invisible. La photographie en noir et blanc, d'une beauté irréelle et dramatique, réussit le défi de rendre visible cet invisible. La matière même de l'image paraît irradiée. Baigné dans une telle lumière, un acte normal, comme préparer un repas, ne l'est plus tout à fait. La rigueur du cadrage, le travail subtil du son et l'impeccable sens du montage contribuent à la création d'une atmosphère très difficile à oublier.

Russland, ein Dorf im Süduural, das mehrfach durch Unfälle im Kernkraftwerk «Mayak» verstrahlt wurde, wo Spaltprodukte für die sowjetischen Nuklearwaffen hergestellt wurden. Es zählt zu den Orten mit der stärksten Strahlenbelastung der Welt. Dennoch gehen hier die Einwohner ihrem Leben nach. Man begegnet ihnen und lauscht ihren Berichten über den ganz normalen Horror, ihren Erinnerungen an die Unfälle, ihren Sorgen über die Zukunft, wobei durch den Respekt und die Feinfühligkeit des Regisseurs stets ihre Widerstandskraft sichtbar bleibt. Die Kamera geht in die Häuser, hinaus in die Straßen und öffnet sich den Landschaften: Die unsichtbare Toxizität ist überall zu spüren. Der unwirklich schönen, dramatischen Schwarz-Weiss-Fotografie gelingt das Kunststück, dieses Unsichtbare sichtbar zu machen. Das Bildmaterial selbst wirkt wie verstrahlt. In einem solchen Licht verliert sogar etwas so Alltägliches wie die Zubereitung einer Mahlzeit seine Banalität. Die strenge Auswahl der Einstellungen, die subtile Tonarbeit und das untrügliche Gespür für den Schnitt tragen zur Entstehung einer Atmosphäre bei, die man nur schwer wieder vergessen kann.

A village in Russia's south Ural Mountains has been exposed to radiation several times due to incidents at the "Mayak" nuclear plant, which used to produce fissile material for Soviet atomic weapons. It is one of the most polluted places by radioactive waste on earth, yet its inhabitants go about their lives. We meet them and listen to their accounts of commonplace horror, memories of accidents, concerns about the future, sensing at the same time the strength of their resilience, thanks to the respect and sensitivity of the director. The camera goes into houses, along streets, opening up landscapes: we perceive invisible toxicity everywhere. The surreally beautiful and dramatic black-and-white photography successfully rises to the challenge of making the invisible visible. The very matter of the image seems exposed to radiation. Bathed in such light, a normal act, like preparing a meal, is no longer quite normal. Rigorous framing, subtle sound work and an impeccable sense of editing contribute to an atmosphere that is very difficult to forget.

CINEMATOGRAPHY
Sebastian Mez

EDITING
Katharina Fiedler

SOUND
Levitate

PRODUCTION
Sebastian Mez
(Filmakademie
Baden-Württemberg)

FILMOGRAPHY
2013 Metamorphosen
2011 Ein Brief aus Deutschland
(mif)
2008 Clean Up (sf)
2007 Do the Right Thing (sf)

CONTACT
Sebastian Mez
+49 17620185063
levitate@gmx.de

PAOLO MORETTI

AVI MOGRABI

NICHNASTI PA'AM LAGAN

FRANCE, ISRAEL, SWITZERLAND | 2012 | 99' | HD |

ARABIC, HEBREW, FRENCH

ONCE I ENTERED A GARDEN

SWISS PREMIERE

**SCREENPLAY**

Avi Mograbi, Noam Enbar

CINEMATOGRAPHY

Philippe Bellaïche

SOUND

Florian Eidenbenz

EDITING

Avi Mograbi, Rainer M. Trinkler

MUSIC

Noam Enbar

PRODUCTIONAvi Mograbi (Avi Mograbi Films),
Samir (Dschoint Ventschr
Filmproduktion AG),
Serge Lalou (Les Films d'Ici)**SELECTED FILMOGRAPHY**

2012 Once I entered a Garden
 2008 Z32
 2006 Mrs Goldstein (sf)
 2005 Pour un seul de mes
 deux yeux
 2004/5 Détails (sf)
 2002 Wait, it's the soldiers,
 I have to hang up now (sf)
 2002 Août (avant l'explosion)
 2000 At the back (mlf)
 1999 Relief (sf)
 1999 Happy Birthday Mr. Mograbi
 1997 Comment j'ai appris
 à surmonter ma peur et
 à aimer Ariel Sharon (mlf)
 1994 The reconstruction (L'affaire
 criminelle Danny Katz) (mlf)

Avi Mograbi et son ami de toujours, Ali, entreprennent un voyage vers une terre d'avant la définition des frontières. Un monde qui a réellement existé, même si beaucoup et surtout les politiciens le nient. Un monde où les communautés n'étaient pas divisées par des critères religieux et ethniques. Où les être humains cohabitaient. C'est avec leurs propres histoires que débute l'aventure d'Avi et d'Ali dans les méandres du temps. En évoquant les souvenirs d'une époque révolue, ils réalisent qu'ils partagent beaucoup et admettent ce qu'ils ont perdu en cours de route. Au cours du périple sur une terre, qui leur appartient à tous deux, ils redécouvrent les endroits auxquels ils n'ont jamais cessé d'aspirer. Ils continuent donc à partager des histoires et des souvenirs tandis que la réalité de l'environnement raconte une toute autre histoire. Mais la terre est toujours là, comme les hommes. Par conséquent, tout est encore possible. Le film d'Avi Mograbi est un rappel poignant et émouvant d'une époque et d'un lieu, qui donne l'impression d'entrer dans une machine à remonter le temps. Caméra à l'épaule, Avi Mograbi continue de s'interroger sur l'histoire d'Israël et sur son héritage.

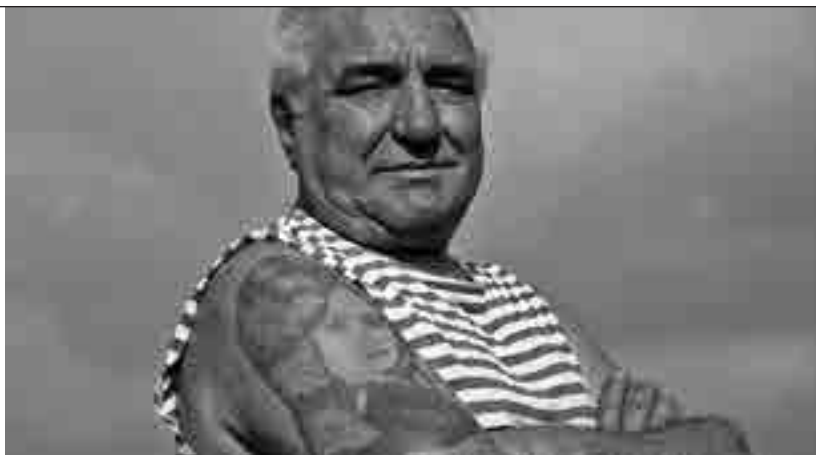
Avi Mograbi und sein Freund Ali begehen sich zusammen auf die Reise in ein Land, das vor der Errichtung von Grenzen existierte. Eine Welt, die es wirklich einmal gegeben hat, obgleich die meisten Leute und besonders Politiker vorgeben, dass dem nicht so ist. Eine Welt, in der die Gemeinden nicht religiös und ethnisch aufgespalten waren. In der die Menschen zusammenlebten. Das Abenteuer von Avi und Ali in den Abgründen der Zeit beginnt mit ihrer eigenen Geschichte. Sie lassen ihre ersten Erinnerungen an diese Epoche wieder aufleben und erkennen, dass sie vieles gemeinsam haben, sehen aber auch, was verloren wurde. Auf dem Weg durch ihr Land entdecken sie Orte wieder, denen ihre Sehnsucht immer gegolten hat. Und so teilen sie Geschichten und Erinnerungen, während die sie umgebende Realität eine andere Geschichte erzählt. Doch das Land ist immer noch da, und auch die Menschen. Und aus diesem Grund ist noch immer alles möglich. Avi Mograbi's Film ist eine ergreifende Rückerinnerung an eine andere Zeit und einen anderen Ort, der das Gefühl vermittelt, in einer Zeitmaschine zu reisen. Mit einer leichten Handkamera setzt Mograbi seine Hinterfragung der Geschichte Israels und ihres Erbes fort.

Avi Mograbi and his long-time friend Ali embark together on a journey to a land that existed before borders were created. A world that really existed, even though most of the people and especially politicians pretend it never did. A world where communities were not divided into religious and ethnic communities. Where people lived together. Avi and Ali's adventure in the creases of time begins with their own histories. While recalling their first memories of this past era, they realise they share a lot and recognise what they have lost along the way. As they walk across the land that belongs to them both, they discover once again all the places they have never stopped yearning for. So they continue sharing stories and memories while the reality of their surroundings tells a different story. But the land is still there and so are the people. Therefore everything is still possible. Avi Mograbi's film is a poignant and touching recollection of a different time and place that feels like moving inside a time machine. With a light hand held camera, Mograbi continues to question the history of Israel and its legacy.

CONTACT

Doc & film international
 + 33 142775687
 sales@docandfilm.com
 www.docandfilm.com

GIONA A. NAZZARO



SVETOSLAV STOYANOV

POSLEDNITE CHERNOMORSKI PIRATI

BULGARIA | 2013 | 70' | HD | BULGARIAN

THE LAST BLACK SEA PIRATES

WORLD PREMIERE

COMPÉTITION REGARD NEUF

Le capitaine Jack et ses pirates vivent sur une plage sauvage de la mer Noire. On murmure qu'un marin célèbre y aurait enterré son trésor. Motivés par leur soif de l'or, ces marginaux s'acharnent sur les roches et rêvent de ce qu'ils pourraient faire avec cette fortune. Depuis longtemps, les femmes ne croient plus à la belle robe blanche de mariage tant promise et cette terre protégée doit désormais céder la place à un complexe hôtelier de luxe, forçant les pirates à partir. Avec un humour tendre, le réalisateur bulgare Svetoslav Stoyanov esquisse le portrait d'un monde dont on ne peut pas croire qu'il existe encore. Une impression renforcée par de belles séquences oniriques. Dans un style typiquement balkanique – avec des personnages étranges, une bonne dose de testostérone et d'essence (quand cette dernière vient à en manquer, l'âne se fait déguiser en Mercedes), des émotions intenses, des voix fortes et des sangliers capturés à mains nues –, *Poslednite chernomorski pirati* est un film amusant sur la recherche difficile du bonheur et l'ivresse que fait naître l'espoir.

Der charismatische Kapitän Jack und seine Piraten leben auf einem wilden Strand am Schwarzen Meer. Ein legendärer osmanischer Seefahrer soll hier seinen Schatz vergraben haben. Goldfieberig sprengen diese Aussteiger Felsstücke in die Luft und träumen davon, was sie mit all dem vielen Gold machen würden. Die Frauen glauben schon längst nicht mehr an das versprochene weiße Hochzeitskleid, und nun soll das geschützte Landstück auch noch einem Luxusressort weichen und die Piraten verdrängen. Mit liebevollem Humor zeichnet der bulgarische Filmemacher Svetoslav Stoyanov eine Welt, an deren Existenz man kaum noch glaubt – verstärkt wird dieser Eindruck durch die schönen Traumsequenzen. Dem typischen Balkan-Stil getreu, mit skurrilen Charakteren, viel Testosteron und Benzin – wenn letzteres ausgeht wird der Esel als Mercedes verkleidet –, mit starken Emotionen, lauten Stimmen und von Hand gefangenen Wildschweinen. *Poslednite chernomorski pirati* ist ein vergnüglicher Film über die schwierige Suche nach dem Glück und dem Rausch der Hoffnung daran.

The charismatic Captain Jack and his pirates live on a wild beach on the Black Sea. A legendary Ottoman seafarer is said to have buried his treasure there. In the grip of gold fever, these drop-outs blow lumps of rock into the air and dream about what they would do with all the gold. The women have long since ceased to believe in the promised white wedding dresses, and now the protected plot of land is to become a luxury resort and the pirates will be forced out. With affectionate humour, Bulgarian filmmaker Svetoslav Stoyanov reveals a world it is scarcely possible to believe still exists. This impression is reinforced by the beautiful dream sequences. True to typical Balkan style, filled with bizarre characters, much testosterone and petrol – when the latter runs out, the donkey is dressed up as a Mercedes – with strong emotions, loud voices and wild boars caught by hand, *Poslednite chernomorski pirati* is an enjoyable film about the difficult search for happiness and the frenzy that comes from hoping for it.

SCREENPLAY
Vanya Rainova

EDITING
Petar Marinov

CINEMATOGRAPHY
Orlin Rouevski, Ivan Nikolov

SOUND
Momchil Bozhkov, BFSA

PRODUCTION
Martichka Bozhilova
(Agitprop Ltd.)

FILMOGRAPHY
2013 The Last Black Sea Pirates

CONTACT
Martichka Bozhilova
Agitprod
+359 29831411
agitprop@agitprop.bg
www.agitprop.bg

ARASH LAHOOTI

RANANDEH VA ROOBAH

IRAN | 2012 | 78' | DV | PERSIAN

TRUCKER AND THE FOX

INTERNATIONAL PREMIERE

COMPÉTITION REGARD NEUF

CINEMATOGRAPHY

Sadegh Sourì

SOUND

Hadi Saedmohkam

EDITING

Arash Lahouti

PRODUCTION

Documentary and
Experimental Film Center

FILMOGRAPHY

2012 *Trucker and the Fox*
 2011 *Man Eshghbazam* (mlf)
 2011 *2.47* (mlf)

Parfois, une histoire semble presque trop parfaite pour être vraie. C'est le cas de *Ranandeh Va Roobah*: Mahmood Kiani Falavarjani est un camionneur et réalisateur iranien dont les films animaliers expérimentaux ont été présentés, il y a quelques années, dans des festivals internationaux de cinéma. Aujourd'hui, il est obnubilé par l'idée d'apprivoiser un renard et de tourner une histoire d'amour avec un âne. Mais sa femme ne veut plus que sa maison fasse office de zoo et son patron déplore son manque de motivation au travail. Le psychiatre de Falavarjani est le seul à croire en son talent, bien qu'il ait déjà fait plusieurs séjours en clinique à cause de troubles bipolaires. C'est là qu'Arash Lahooti a commencé ce making-of du film animalier que Falavarjani avait planifié et le portrait d'un artiste persévérant et attachant. Toujours dans l'observation, le film capte des scènes inoubliables, notamment lors de la chasse au renard ou de la discussion entre un critique de cinéma et Falavarjani après une projection de son film. Un plaidoyer magnifique et volontaire pour le droit de réaliser ses rêves artistiques.

Manchmal scheint eine Story beinahe zu perfekt vorgefunden, um wahr zu sein. Zum Beispiel *Ranandeh Va Roobah*: Mahmood Kiani Falavarjani ist ein iranischer Lastwagenfahrer und Filmemacher, deren experimentelle Tierfilme vor einigen Jahren an internationalen Filmfestivals gezeigt wurden. Nun ist er davon besessen einen Fuchs zu zähmen und eine Liebesgeschichte mit Eseln zu drehen. Seine Frau möchte das Haus nicht mehr länger mit einem Kleinzoo teilen, ebenso klagt der Lastwagenunternehmer über mangelnde Arbeitsmoral. Nur Falavarjanis Psychiater glaubt an sein Talent, obschon er gegen eine manisch-depressive Erkrankung kämpft und schon mehrmals in der Klinik war. Dort beginnt Arash Lahooti dieses Making-Of eines geplanten Tierfilms und Portrait eines beharrlichen und liebenswürdigen Künstlers. Beobachtend fängt der Film unvergessliche Szenen ein – bei der Fuchsjagd etwa oder das Gespräch eines Filmkritikers mit Falavarjani nach einer Open Air-Filmprojektion seines Films. Ein wunderschönes und eigenwilliges Plädoyer für das Recht auf die Erfüllung künstlerischer Träume.

Sometimes, you come across a story that seems almost too perfect to be true. For example, *Ranandeh Va Roobah*: Mahmood Kiani Falavarjani is an Iranian truck driver and filmmaker whose experimental animal films were screened at international film festivals a few years ago. Now he has become obsessed with taming a fox and shooting a love story with donkeys. His wife no longer wants to share the house with a small zoo, and the trucking company boss is complaining about his poor work ethic. Only Falavarjani's psychiatrist believes in his talent, though he is battling against bipolar disorder and has already been hospitalised several times. It is in the hospital that Arash Lahooti begins this «making-of» of a planned animal film and a portrait of a persistent and likeable artist. The film observantly captures unforgettable scenes – during fox hunting, or a conversation between a film critic and Falavarjani after an open-air screening of his film. A beautiful and idiosyncratic plea for the right to fulfil artistic dreams.



CONTACT

Documentary and Experimental Film Center
 info@sendyourfilm.com
 +982 126201988

JENNY BILLETER



Plongé dans le système cynique de la dette en Autriche, ce film accompagne différentes professions liées à ce terrain: tribunaux ou sociétés de recouvrement, conseillers et centres d'accueil aux personnes ayant été expulsées... Il ne manque que les banques qui ont (logiquement?) refusé de participer au projet. Illustrant l'hypocrisie d'un système qui repose sur la consommation, et d'institutions tirant profit de l'endettement d'une population mal informée et acculée, *Schulden G.m.b.H.* décrit dans son titre même de façon univoque ce dont il est question: la dette et le commerce qui l'entoure. Restant invariablement du côté des institutions, Eva Eckert confronte une esthétique et une structure claires et calmes, à des situations largement révoltantes et douloureuses. Outre les aspects écoeurants qu'il décrit – telle l'idée qu'à un certain stade du processus le remboursement ne soit plus souhaité puisque moins profitable, ou qu'un animal de compagnie avec pedigree puisse être mis en gage si la dette excède un certain montant –, ce film dépeint une société moderne qui semble s'être égarée.

Aus den Tiefen des zynischen österreichischen Schuldensystems begleitet dieser Film diverse, mit diesem Bereich befassten Berufe: Gerichte, Inkassofirmen, Berater, Auffangzentren für Vertriebene... Fehlen nur die Banken, die sich (logischerweise?) weigerten, an diesem Projekt mitzuwirken. *Schulden G.m.b.H.* illustriert die Verlogenheit eines auf Konsum beruhenden Systems und seiner Einrichtungen, die von einer schlecht informierten, verzweifelten Bevölkerung profitieren. Bereits der Titel des Films informiert unmissverständlich über die Thematik: Schulden und die damit verbundenen Geschäfte. Eva Eckert bleibt stets auf Seiten der Institutionen und stellt der klaren, ruhigen Ästhetik und Struktur Situationen gegenüber, die zutiefst empörend und schmerzhaft sind. Über die beschriebenen abstoßenden Aspekte hinaus – etwa die Idee, dass die Rückzahlung ab einem gewissen Stadium nicht mehr wünschenswert weil weniger rentabel ist, oder dass ein Haustier mit Pedigree als Pfand genommen werden kann, wenn die Schulden einen gewissen Betrag überschreiten – zeichnet der Film das Bild einer modernen Gesellschaft, die vom Weg abgekommen zu sein scheint.

Exploring the cynical debt system in Austria, this film examines various professions related to this field: courts or collection agencies, advisers and shelters for people who have been evicted... Only the banks, which (logically?) refused to participate, are missing. Illustrating the hypocrisy of a system based on consumerism and institutions that profit from people who are in debt, poorly informed and at a dead end, *Schulden G.m.b.H.* unequivocally describes, even in its title, what this is all about: debt and the business that depends on it. Remaining invariably on the side of the institutions, Eva Eckert uses a clear and calm aesthetic and structure to cast light on for the most part appalling and painful situations. Besides the nauseating aspects that it describes – such as the idea that at a certain stage of the process, the repayment is no longer desired since it is less profitable, or that a pedigree pet can be pawned if the debt exceeds a certain amount, this film depicts a modern society that seems to have lost the plot.

EVA ECKERT

SCHULDEN G.M.B.H.

AUSTRIA | 2013 | 75' | HD | GERMAN

DEBTS INC.

INTERNATIONAL PREMIERE

COMPÉTITION REGARD NEUF**CINEMATOGRAPHY**

Helmut Wimmer

SOUNDHjalti Bager-Jonathansson,
Lenka Mikulova**EDITING**

Julia Drack, Joana Scrinzi

MUSIC

Johannes Konecny

PRODUCTIONNikolaus Geyrhalter
(Nikolaus Geyrhalter
Filmproduktion),
Michael Kitzberger
(Nikolaus Geyrhalter
Filmproduktion)**FILMOGRAPHY**2013 *Schulden G.m.b.H.***CONTACT**Nikolaus Geyrhalter Filmproduktion GmbH
+43 14030162
info@geyrhalterfilm.com

MARCOS PIMENTEL

SOPRO

BRAZIL | 2013 | 73' | HD | PORTUGUESE

BREATH

WORLD PREMIERE

COMPÉTITION REGARD NEUF**CINEMATOGRAPHY**

Matheus Rocha

SOUNDPedro Aspahan,
David Machado**EDITING**

Ivan Morales Jr.

PRODUCTIONLuana Melgaço
(Anavilhana Filmes)**FILMOGRAPHY**

2013 *Sopro*
 2011 *A poeira e o vento* (sf)
 2011 *Século* (sf)
 2010 *Taba* (sf)
 2009 *Pólis* (sf)
 2009 *Urbe* (sf)
 2008 *A arquitetura do corpo* (sf)
 2005 *O maior espetáculo da Terra* (sf)
 2005 *Wiederkäufer* (sf)
 2004 *El suelo y el cielo* (sf)
 2004 *Isla* (sf)
 2003 *Nada con nadie* (sf)
 2004 *Biografia do tempo* (sf)
 2003 *Cemitério da memória* (sf)

CONTACT

Temporo Filmes
 +55 3191662520
 marcospimentel77@yahoo.com.br



Le temps et l'espace en tant qu'éléments autonomes de représentation et d'analyse du monde ne sont que rarement pris en compte par le cinéma. Habituellement, ils font partie du récit comme complément des actions et des discours des hommes. Ils sont le fond neutre et sans nom sur lequel un scénario réel ou fictif prend forme. Quand un film considère attentivement ces deux valeurs, plutôt qu'une histoire, il propose une réflexion philosophique. Montrer le visible et le matériel dans ce contexte signifie ainsi renvoyer à l'invisible et à l'immatériel. C'est le cas de *Sopro*, où la transcendance surgit et imprègne le film. Ici, le sujet est le sens intime et profond de la vie, vu avec une certaine distance et des plans qui immergent les destins des êtres humains dans la logique inconnaissable du monde. Entouré de montagnes, isolé, immergé dans le silence, un petit village rural du Brésil mène une vie immuable. Ici l'existence, en pleine symbiose avec la nature, est réduite à des besoins primaires. Des naissances et des morts rythment le lent passage du temps. La contemplation et la rigueur font le film. La pensée le nourrit de sa force tranquille.

Zeit und Raum werden als eigenständige Elemente für die Darstellung und die Analyse der Welt im Kino nur selten berücksichtigt. Zumeist sind sie Teil der Erzählung und ergänzen die Handlungen und Diskurse der Menschen. Sie sind der neutrale Hintergrund, vor dem ein dokumentarisches oder schauspielerisches Szenario Gestalt annimmt. Wenn einem Film die Betrachtung dieser beiden Werte und nicht eine Geschichte zugrunde liegt, entsteht eine philosophische Reflexion. Ein Zeigen des Sichtbaren und Materiellen kommt in diesem Kontext dem Verweis auf das Unsichtbare und Immaterielle gleich. Dies gilt auch für *Sopro*, wo die Transzendenz den Film durchdringt. Das Thema ist der intime, tiefe Sinn des Lebens, betrachtet aus einer gewissen Entfernung und mit Einstellungen, die das Schicksal des Menschen in die unnahbare Logik der Welt tauchen. Umgeben von Bergen führt das abgelegene, kleine ländliche Dorf in Brasilien ein ruhiges Dasein. Das Leben in vollkommener Symbiose mit der Natur ist auf die Grundbedürfnisse beschränkt. Geburten und Todesfälle geben den Rhythmus des langsamen Verstreichens der Zeit vor. Kontemplation und Strenge sind die Basis des Films, genährt von der stillen Kraft des Denkens.

It is rare to see time and space taken into account in film as independent elements of representation and analysis of the world. They habitually form part of the story as a complement to the actions and words of the characters. They are the nameless, neutral background on which real or fictional scenarios take form. When a film carefully considers these two values, rather than a story, it does so by offering a philosophical musing. Showing the visible and the material in this context thus means referring to the invisible and the immaterial. Such is the case with *Sopro*, where transcendence emerges and permeates the film. The subject here is the intimate and profound sense of life, seen at a certain distance and through shots that immerse the fortunes of human beings into the unknowable logic of the world. Life never changes in a small rural village in Brazil, surrounded by mountains, isolated from the world and immersed in silence. Existence here is in total symbiosis with nature, pared down to bare necessities. Births and deaths punctuate the slow passage of time. Contemplation and rigour make the film, and thought nourishes it with its gentle strength.

LUCIANO BARISONE



JANE GILLOOLY

SUITCASE OF LOVE AND SHAME

UNITED STATES | 2013 | 70' | HD | ENGLISH

INTERNATIONAL PREMIERE

Années 1960. Dans une Amérique puritaine, où la révolution sexuelle semble encore loin, un homme marié et sa maîtresse correspondent clandestinement par audio-lettres. Un échange plein de sensualité, où désirs et confidences se chuchotent dans la pénombre. A partir d'un lot de bandes audio achetées sur eBay, ce film envoûtant construit un univers visuel et sonore puissamment évocateur. Plongée dans les secrets d'un couple anonyme, où le réel a les allures d'un mélodrame troublant et passionné. « *Suitcase of Love and Shame* renvoie à la propension à l'indiscrétion du monde virtuel contemporain et à l'impact que les nouvelles technologies et les appareils d'enregistrement portables ont sur nos vies. Quelles que soient les générations, le film entend sensibiliser le spectateur aux notions d'exhibitionnisme, d'intimité et de voyeurisme. S'appuyant sur une matière orale et vécue, l'imagerie du film se veut sobre – abstraite, suggestive et comme en suspens, afin que le public puisse voir en écoutant. L'auditeur/spectateur est tour à tour placé au cœur et à l'extérieur du récit – complice et voyeur.» (JG)

Die 1960er-Jahre. In einem puritanischen Amerika, wo die sexuelle Revolution noch weit entfernt ist, kommunizieren ein verheirateter Mann und seine Geliebte per Audio-Brief. Ein sinnlicher Austausch, wo Begehren und Geständnisse in das Halbdunkel geflüstert werden. Ein betörender Film, der aus einem auf eBay erstandenen Satz Audiokassetten ein hoch suggestives, bildliches und klangliches Universum entstehen lässt. Ein Eintauchen in die geheime Welt eines Paares, wo die Wirklichkeit die Züge eines beunruhigenden und leidenschaftlichen Melodrams trägt.

«*Suitcase of Love and Shame* spiegelt die für die virtuelle Welt bezeichnende Neigung zur Indiskretion und die Auswirkungen wieder, welche die neuen Technologien und tragbaren Aufnahmegeräte auf unser Leben haben. Ungeachtet der unterschiedlichen Generation liegt dem Film der Wunsch zugrunde, eine Sensibilisierung zu den Themen Exhibitionismus, Intimität und Voyeurismus zu erreichen. Die Bildersymbolik des Films bleibt bewusst schlicht – abstrakt, suggestiv und latent – damit das Publikum zugleich sehen und zuhören kann. Der Zuhörer/Zuschauer wird als Komplize/Voyeur abwechselnd in das Zentrum und an den Rand der Erzählung gesetzt.» (JG)

In puritanical 1960s America, when the sexual revolution still seems far away, a married man and his mistress correspond secretly through audio tapes. An exchange filled with sensuality, where desire and secrets are whispered in the dark. This captivating film uses a batch of tapes bought on eBay to build a powerfully evocative visual and acoustic world. We are plunged into an anonymous couple's secrets, where reality resembles a troubling yet passionate melodrama.

“*Suitcase of Love and Shame* mirrors the compulsion to confess one's indiscretions in today's online world and the impact that the new technology of portable recording devices has on our lives. The film aims at a cross-generational consciousness about exhibitionism, privacy and voyeurism. Focusing on the aural and experiential nature of the audio, the imagery in the film is restrained – abstract, evocative and expectant, so that the audience will see with their ears. The listener/viewer is variously located within and outside of the events – complicit and voyeuristic.” (JG)

CINEMATOGRAPHY

Beth Cloutier

EDITING

Jane Gillooly, Pam Larson

SOUND

Rob Todd

PRODUCTION

Jane Gillooly
(Love and Shame LLC)

FILMOGRAPHY

- 2013 *Suitcase of Love and Shame*
- 2008 *Today the hawk takes one chick*
- 2006 *Splendor (sf)*
- 2006 *Upstairs, DDownstairs (sf)*
- 2000 *Dragonflies the Baby Cries (sf)*
- 1998 *Theme: Murder (mlf)*
- 1995 *Leona's Sister Gerry (mlf)*

ALESSIA BOTTANI

CONTACT

Jane Gillooly
+1 6174915585
jgillooly@verizon.net

FELIPE MONROY

TACACHO

SWITZERLAND | 2013 | 73' | HD | SPANISH

WORLD PREMIERE

COMPÉTITION REGARD NEUF**CINEMATOGRAPHY**

Gabriel Lobos

SOUND

Carlos Ibañez-Díaz

EDITING

Yaël Bitton

PRODUCTION

Gabriela Bussmann
(GoldenEggProduction),
HEAD – Haute Ecole d'Art
et Design Genève, Département
Cinéma/Cinéma du Réel

FILMOGRAPHY

2013 Tacacho
2010 Carla (sf)
2010 Nos Rêves vos
Cauchemars (sf)
2009 Deux nuits et un jour
d'amour (sf)
2008 Pas un seul mot (sf)

CONTACT

Gabriela Bussmann
GoldenEggProduction
+41 792578994
gb@goldeneggproduction.ch
www.goldeneggproduction.ch



Le réalisateur genevois, Felipe Monroy, retourne dans sa Colombie natale, dans un village appelé «Nueva Esperanza» ou «Nouvel Espoir». Ce village abrite des réfugiés qui ont dû fuir les conflits armés de leur région échappant ainsi de peu à la mort. Dans ce lieu où l'espoir a du mal à renaître, Monroy organise un atelier qui permet aux participants de coucher sur papier leurs expériences de la brutalité de la guerre, qu'ils rejouent ensuite avec l'aide de l'équipe du film. Dans *Tacacho*, certaines scènes sont directement rejouées, mais dans d'autres, le réalisateur propose des stratégies narratives alternatives pour permettre de raconter l'horreur de la guerre, comme par exemple avec le théâtre d'ombres. Mais le film va encore plus loin et devient lui-même un moyen de communication lorsqu'une femme s'adresse inopinément à la caméra, et donc à nous, spectateurs, en appelant à l'aide. On peut difficilement se dérober à ce regard porté sur les réalités refoulées de la guerre, tout comme le réalisateur, qui évoque en voix off ses propres souvenirs d'une région en conflit.

Der Genfer Filmemacher Felipe Monroy kehrt in sein Geburtsland Kolumbien zurück, in einen Ort namens Nueva Esperanza – Neue Hoffnung. Dieses Dorf bewohnen Flüchtlinge, die vor dem bewaffneten Konflikt in ihrer Region fliehen mussten und dabei nur knapp dem Tod entkommen sind. Hier, wo die Hoffnung keinen leichten Stand hat, initiiert Monroy einen Workshop, in dem die Teilnehmer ihre brutalen Kriegserlebnisse niederschreiben und mit Hilfe der Filmcrew nachspielen. In *Tacacho* finden sich Szenen, die direkt nachgespielt sind aber auch solche, wo nach weiteren narrativen Strategien gesucht wurde, um das Grauen zu erzählen, beispielsweise mit einem Schattenspiel. Der Film geht aber noch weiter und bietet sich selbst als Kommunikationsmittel an, als sich eine Frau unerwartet zur Kamera und damit an uns, die Zuschauer, mit einem Hilfsaufruf wendet. Man kann sich dem Blick, der auf die verdrängten Realitäten des Krieges gerichtet wird, genauso wenig entziehen wie der Filmemacher, der seine eigenen Erinnerungen an ein Leben in der Konfliktregion im Off thematisiert.

Geneva-based filmmaker Felipe Monroy returns to his native Colombia, to a place called Nueva Esperanza – New Hope. This village is inhabited by refugees forced to flee the armed conflict in their region, barely escaping death. Here, where hope is hard to come by, Monroy sets up a workshop where participants write down their brutal war experiences and re-enact them with the help of the film crew. *Tacacho* includes scenes re-enacted directly as well as attempts to find additional narrative strategies to recount the horrors, for example, a shadow play. However, the film goes further and offers itself as a means of communication, as a woman unexpectedly turns to the camera, and thus to us, the audience, with a call for help. We can no more easily tear our gaze away from the repressed realities of war than the filmmaker, who discusses his own memories of his life in the conflict zones off screen.



PETER LIECHTI

VATERS GARTEN – DIE LIEBE MEINER ELTERN

SWITZERLAND | 2013 | 93' | HD | GERMAN, SWISS GERMAN

FATHER'S GARDEN – THE LOVE OF MY PARENTS

SWISS PREMIERE

Après un long silence, le réalisateur Peter Liechi (Prix du cinéma européen pour *The Sound of Insects – Record of a Mummy, Visions du Réel 2009*) se sent prêt à renouer avec ses parents, âgés de plus de 80 ans. Pendant un an, il filme leur quotidien dans un immeuble résidentiel petit-bourgeois. Le fils, autrefois rebelle, les interroge calmement, mais constamment et fait vivre leurs conversations au moyen d'un théâtre de marionnettes minutieusement travaillé, les parents étant incarnés par des lièvres en chemise et tablier. L'attention portée sur les paroles des parents est ainsi renforcée et leurs histoires deviennent celles d'une génération sur le déclin. En ressortent une morale désuète et le désespoir d'un mariage difficile duquel chacun s'échappe en se réfugiant dans un autre monde: le jardin pour le père, l'amour de Jésus pour la mère. Liechi se met en scène au moyen de morceaux de musique choisis avec soin, qui couvrent parfois les paroles de ses parents. Il canalise les émotions, parfois très fortes, que lui inspire ce portrait saisissant en endossant, aux côtés de ses parents, le rôle du « guignol » dans le théâtre de marionnettes.

Der Filmemacher Peter Liechi (Europäischer Filmpreis für *The Sound of Insects – Record of a Mummy, Visions du Réel 2009*) fühlt sich nach einer langen Pause bereit, seinen über 80-jährigen Eltern näher zu begegnen. Während eines Jahres filmt er ihren routinierten Alltag in der kleinbürgerlichen Blockwohnung. Der einst rebellische Sohn befragt sie ruhig, aber beharrlich, und setzt die Dialoge in ein sorgfältig erarbeitetes Puppentheater um – die Eltern als Hasen in Hemd und Schürze. Die Aufmerksamkeit für die Aussagen der Beiden wird geschärft und ihre Geschichten stehen vermehrt für die einer verschwindenden Generation. Veraltete Moralvorstellungen und Verzweiflung werden wach, nicht zuletzt ob der schwierigen Ehe, doch eröffnen sich auch ihre Fluchtwelten – dem Vater der Garten, der Mutter die Liebe zu Jesus. Mit gezielt eingesetzten Musikstücken, manchmal seine Eltern lautstark übertönend, bringt sich Liechi ins Spiel. Die teils heftigen Emotionen, die ihn bei der Entstehung dieses beeindruckenden Portraits übermannen, kanalisiert der Sohn aber in der Nähe der Eltern – in der Rolle des «Kaspers» im Puppenspiel.

Filmmaker Peter Liechi (winner of the European Film Award for *The Sound of Insects – Record of a Mummy, Visions du Réel 2009*) feels ready, after a long absence, to get closer to his 80-year-old parents. Over one year, he films their daily routine in a middle-class apartment building. The once rebellious son questions them quietly but persistently, and shifts the dialogue into a finely crafted puppet theatre, with his parents as rabbits in a shirt and skirt. The attention to what the two parents say is sharpened and their stories are increasingly representative of a vanishing generation. Outdated morals and despair are awakened, not least regarding the troubled marriage, but their escape worlds are also opened up – the father's garden and the mother's love of Jesus. Liechi injects his own voice into this with carefully chosen musical pieces, sometimes drowning out his parents' voices. Sometimes violently strong emotions overwhelm him in creating this impressive portrait. The son however channels these emotions in the vicinity of his parents, by taking on the role of 'Punch' in the puppet show.

CINEMATOGRAPHY

Peter Liechi

SOUND

Florian Eidenbenz

EDITING

Tania Stöcklin

MUSIC

Jolanda Gsponer

PRODUCTIONPeter Liechi
(Liechi Filmproduction)**SELECTED FILMOGRAPHY**

- 2013 Father's Garden
- 2009 The Sound of Insects
- 2006 Hardcore Chambermusic
- 2004 Namibia Crossings
- 2003 Lucky Jack
- 1999 The Physicians (sf)
- 1997 Martha's Garden
- 1996 Signer's Suitcase
- 1991 A Hole in the Hat (m/f)
- 1990 Grimsel (m/f)
- 1990 Fuse (Roman Signer, Zündschnur) (sf)
- 1989 Kick That Habit (m/f)
- 1987 Three Art Editions (sf)
- 1987 Spring Thaw (sf)
- 1987 Théâtre de l'Espérance (sf)
- 1986 Alpine Forays (m/f)
- 1985 Vertical/Horizontal (sf)
- 1984 Summer Hills (m/f)

CONTACT

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

JENNY BILLETER

18 PREMIERS FILMS COURTS DE CINÉASTES AUTODIDACTES OU ISSUS D'ÉCOLES DE CINÉMA, EN PREMIÈRE MONDIALE OU INTERNATIONALE. LES FILMS DE CETTE SECTION CONCOURENT POUR LE PRIX DU JURY DES JEUNES DE LA SOCIÉTÉ DES HÔTELIERS DE LA CÔTE (CHF 3000). LES PRODUCTIONS SUISSES DE CETTE SECTION CONCOURENT ÉGALEMENT POUR LE PRIX C-SIDE OFFERT EN PRESTATION DE POSTPRODUCTION RÉCOMPENSANT LE MEILLEUR JEUNE CINÉASTE SUISSE, TOUTES SECTIONS CONFONDUES.

18 ERSTE KURZFILME VON AUTODIDAKTEN ODER FILMSCHULABGÄNGERN ALS WELTPREMIEREN ODER INTERNATIONALE PREMIEREN. DIE FILME DIESER SEKTIONEN BEWERBEN SICH FÜR DEN PREIS DER JURY DES JUNGEN PUBLIKUMS DER HOTELIERVEREINIGUNG «SOCIÉTÉ DES HÔTELIERS DE LA CÔTE» (CHF 3000). SCHWEIZER PRODUKTIONEN DIESER SEKTION SIND EBENFALLS IM RENNEN UM DEN POSTPRODUKTIONS-PREIS C-SIDE, DER UNTER ALLEN SEKTIONEN AN DEN BESTEN JUNGEN, SCHWEIZER FILMEMACHER VERGEBEN WIRD.

18 FIRST SHORT FILMS BY SELF-TAUGHT FILMMAKERS OR FILM SCHOOL GRADUATES PRESENTED IN WORLD OR INTERNATIONAL PREMIERES. THE FILMS OF THIS SECTION ARE ELIGIBLE FOR THE YOUNG AUDIENCE JURY PRIZE FROM THE "SOCIÉTÉ DES HÔTELIERS DE LA CÔTE" (CHF 3,000) AND THE C-SIDE PRIZE OFFERED IN KIND OF POST-PRODUCTION SERVICES TO THE BEST YOUNG SWISS DIRECTOR, REGARDLESS OF SECTION.

An aerial, black and white photograph of a wide river. A dam is visible at the top of the frame, with water cascading over it. The river flows from the top towards the bottom. The water's surface is textured with ripples and small waves. The text "PREMIERS PAS" is overlaid in the center of the river in a white, sans-serif font.

PREMIERS PAS

BENJAMIN TIVEN

A THIRD VERSION OF THE IMAGINARY

UNITED STATES, KENYA | 2013 | 12' | HD | SWAHILI

WORLD PREMIERE

**CINEMATOGRAPHY**

Jim Bishop

SOUNDJohn Kagu,
Matthew Girard**EDITING**

Heath Raymond

MUSIC

Hsi-Chang Lin

PRODUCTION

Benjamin Tiven

FILMOGRAPHY2013 A Third Version
of the Imaginary (sf)
2010 The Small Infinity (sf)

L'archiviste de la Kenya Broadcasting Corporation à Nairobi traverse les étagères remplies de cassettes vidéo. Il ouvre et referme des boîtes, comme s'il cherchait une cassette en particulier, alors qu'une voix off relate l'arrivée de la technologie vidéo au Kenya, de son impact sur l'archivage des images et de leur progressif effacement au profit de nouvelles images pour des raisons économiques: «Pour qu'une image puisse survivre, elle devait être exceptionnelle, elle devait nous montrer le monde de façon magique et unique» (BT). Mais que reste-t-il des images effacées? Les images enregistrées peuvent-elles évoquer celles qu'elles remplacent sur la bande? A ces questions s'ajoute le problème linguistique du swahili qui recourt à des mots précis pour définir le dessin, la photographie, le cinéma et la vidéo, sans terme générique pour parler d'«image», qui ne peut pas exister séparée de son medium. Au milieu d'une pièce pleine de cassettes vidéo, l'archiviste installe un projecteur 16mm, la caméra le regarde frontalement: «le fait matériel de ces médias devient le fait esthétique de ce travail.» (BT)

Der Archivar der Kenya Broadcasting Corporation in Nairobi geht durch Regalreihen voller Videokassetten. Er öffnet und schliesst die Kartons als wäre er auf der Suche nach einer spezifischen Kasette, während eine Off-Stimme von den Anfängen der Videotechnologie in Kenia, ihren Folgen für die Archivierung von Bildern und deren schrittweisen, wirtschaftlich bedingten Löschung: «Nur ein aussergewöhnliches Bild, das uns die Welt auf einzigartige, magische Weise zeigt, hatte eine Überlebenschance» (BT). Doch was bleibt von den gelöschten Bildern? Bergen die gespeicherten Bilder Spuren jener Bilder, die sie ersetzt haben? Fragen, die auf linguistischer Ebene verstärkt werden durch die Eigenschaft des Swahili, jeweils eigene Begriffe für Zeichnung, Fotografie, Kino und Video zu verwenden und keinen Sammelbegriff für «Bild» ohne Nennung des Trägermediums zu kennen. In der Mitte des mit Videokassetten gefüllten Raums stellt der Archivar einen 16mm-Projektor auf, die Kamera ist frontal auf ihn gerichtet: «Das Faktum Materie dieser Medien wird zum Faktum Ästhetik dieser Arbeit.» (BT)

The archivist of the Kenya Broadcasting Corporation in Nairobi walks through shelves stacked with video cassettes. He opens and closes boxes as if looking for a particular cassette, while the voiceover recounts the arrival of video technology in Kenya, its impact on the archiving of images and their gradual deletion for financial reasons: "For an image to survive, it would have to be exceptional, it would have to show us the world in a magical and unique manner" (BT). But what remains of the deleted images? Can the recorded images evoke those they replace on the tape? We can add to these questions the language problem of Swahili which uses precise words to define drawing, photography, film and video, and has no generic word to talk of an "image" which cannot exist separately from its medium. In the middle of a room full of video cassettes, the archivist sets up a 16 mm projector that the camera looks at head on: "the material occurrence of these media becomes the aesthetic occurrence of this work." (BT)

CONTACTBenjamin Tiven
+1 2679739508
benjamin@benjamtiven.com

PAOLO MORETTI



JOHN DONICA

AT THE EDGE OF THE FOREST

MOLDOVA | 2012 | 22' | HD | RUSSIAN
INTERNATIONAL PREMIERE

Sioma a dix-huit ans. Il ne va pas à l'école. Souffrant de graves problèmes de santé, il dépend essentiellement de sa sœur Nastea, de deux ans sa cadette. Nastea, elle, va à l'école, mais ses notes ne sont malheureusement pas brillantes. Ils s'efforcent chaque jour de surmonter les difficultés d'une vie très rude. Ce n'est pas facile de grandir dans une famille pauvre, d'autant plus quand vos parents sont tous deux des alcooliques invétérés qui vous battent sans raison. Sioma aimerait rendre à son père certaines des corrections qu'il reçoit quotidiennement, tandis que Nastea rêve de partir. Alors qu'ils surveillent les quelques animaux qu'ils possèdent dans la ferme familiale, ils font chaque jour des projets pour une vie meilleure. Le réalisateur John Donica compose un poème pictural d'observation sur les espoirs de deux adolescents pris dans une situation qui semble sans issue. Parvenant à capter la beauté dérangeante de deux existences perdues à la lisière de la forêt, Donica évite la tentation du désarroi et célèbre la dignité de deux êtres humains à qui il ne reste rien d'autre que l'espoir.

Sioma ist 18 Jahre alt. Er geht nicht zur Schule. Wegen seiner schweren Gesundheitsprobleme ist er auf die Hilfe seiner zwei Jahre jüngeren Schwester Nastea angewiesen. Nastea geht zur Schule, schreibt aber keine guten Noten. Tag für Tag kämpfen sie sich durch die Schwierigkeiten ihrer harten Lebensbedingungen. In einer armen Familie aufzuwachsen ist nicht einfach. Und mit zwei hoffnungslosen Alkoholikern als Eltern, die grundlos zuschlagen, ist es noch schwieriger. Sioma würde seinem Vater gerne einen Teil der Prügel zurückgeben, die er täglich bezieht, und Nastea träumt davon, wegzugehen. Während sie auf die wenigen Tiere ihres Bauernhofs aufpassen, schmieden sie Pläne für ein besseres Leben. Regisseur John Donica komponiert ein bildliches und beobachtendes Gedicht über die Hoffnungen zweier junger Menschen, die in einer scheinbar ausweglosen Situation gefangen sind. Donica gelingt es, die verstörende Schönheit von zwei, am Rande des Waldes gestrandeten Leben zu erfassen, und dem Gefühl der Verzweiflung zu widerstehen, um stattdessen die Würde zweier Menschen zu zelebrieren, denen nichts ausser der Hoffnung bleibt.

Sioma is 18 years old. He does not attend school. Suffering for some serious health issues, he depends mostly on his sister Nastea who is two years younger than him. Nastea goes to school but her grades unfortunately are not brilliant at all. Each day they try to struggle through the difficulties of a very harsh life. Growing up in a poor family is not easy. And if your parents are both hopeless alcoholics who beat you for no reason, it is even more difficult. Sioma would like to give his dad some of the beatings back that he takes on a daily basis, while Nastea dreams of going away. Watching the few animals they have on the family farm, they make plans every day for a better life. Director John Donica composes a pictorial and observational poem about the hopes of two young people caught in a situation that seems to offer no way out. Managing to capture the disturbing beauty of two lives lost at the edge of the forest, Donica avoids the temptation of despair and celebrates the dignity of two human beings who have nothing else left but hope.

CINEMATOGRAPHY

John Donica

SOUND

John Donica

EDITING

John Donica

MUSIC

Paul Sherman

PRODUCTION

John Donica

FILMOGRAPHY

- 2012 At the Edge of the Forest (sf)
- 2011 Evil (sf)
- 2011 Street Veteranilor 3 (sf)
- 2011 La vie quotidienne (sf)
- 2010 People (sf)
- 2010 Divine Sound (sf)
- 2010 ... (sf)
- 2009 Paparazzi (sf)
- 2009 Duo (sf)
- 2008 Willy Ronis (sf)

CONTACT

John Donica
+373 69296697
mail@johndonica.com

MATTHIAS ZUDER

AUS DEM AUGE

AUSTRIA, GERMANY | 2013 | 11' | HD | GERMAN
INTERNATIONAL PREMIERE

CINEMATOGRAPHY

Thomas Förster

SOUND

Lucas Ehold

EDITING

Thomas Förster,
Jan Zischka

MUSIC

Mario Dancso

PRODUCTION

Matthias Zuder

FILMOGRAPHY

2013 Aus dem Auge (sf)
2012 Erbgut (sf)
2011 Ausgleich (sf)
2011 Begegnung (sf)
2010 Son of Armani (sf)
2009 Minute Totale (sf)
2008 I went to a party to
be faithful (sf)
2008 Das Lichtkonzert (sf)

Un travelling qui semble ne jamais vouloir s'arrêter. Un couloir, quelque part dans un no man's land oublié. Le travelling s'inverse et revient vers le spectateur, tandis qu'une voix off hypnotique évoque le passé et les vies d'autrefois. C'est une vision cauchemardesque sans issue, il n'y a nulle part où aller, si ce n'est revenir en arrière. La voix répète ces mots : «Es wird nie wieder weniger Vergangenheit geben» (Il n'y aura plus jamais moins de passé). À la fin, une fenêtre. Coupé. Nous voyons de l'extérieur l'immeuble dans lequel nous étions, gigantesque monstre de béton construit sous le régime nazi rappelant ce qu'était la folie architecturale de l'idéologie nationale-socialiste. Une folie qui reflète un état d'esprit meurtrier. Une cathédrale abandonnée, perdue et oubliée dans les méandres de l'histoire. Le court métrage de Matthias Zuder est un puissant parti pris esthétique qui, depuis un couloir derrière le voile du passé de l'Allemagne, se projette dans le présent. L'esthétique du geste cinématographique devient une analyse critique en soi. Par son refus des conventions filmiques, le réalisateur montre qu'une alternative politique est possible.

Eine nicht enden wollende Kamerafahrt. Ein Korridor. Irgendwo in einem vergessenen Niemandsland. Die Fahrt geht rückwärts, bewegt sich auf den Betrachter zu. Ein hypnotischer Hintergrundkommentar spricht von der Vergangenheit und den Leben, die es einst gab. Ein Albtraum: es gibt keinen Ausweg. Es geht nur zurück. Die Stimme ruft in Erinnerung: «Es wird nie wieder weniger Vergangenheit geben». Am Ende ein Fenster. Schnitt. Wir sehen das Gebäude, in dem wir uns bewegen, von aussen. Ein riesiges, aus der Nazizeit stammendes Betonmonster, das uns die nutzlosen Prunkbauten der nationalsozialistischen Ideologie vor Augen führt. Ein Prunkbau, der das ihm zugrunde liegende mörderische Gedankengut widerspiegelt. Eine verlassene, vergessene Kathedrale irgendwo in einem Schlupfloch der Geschichte. Matthias Zuders Kurzfilm ist eine eindringliche ästhetische Stellungnahme, die sich von ihrem Korridor hinter dem Vorhang der deutschen Vergangenheit in die Gegenwart projiziert. Die kinematische ästhetische Geste selbst wird zu einem Ausdruck der kritischen Analyse. Durch die Ablehnung filmischer Konventionen lässt der Regisseur die Möglichkeit einer politischen Alternative entstehen.

An almost never-ending tracking shot. A corridor. Somewhere in a forgotten no-man's land. The tracking shot moves back towards the viewer. A hypnotic voiceover talks about the past and the lives that once were. It feels like a nightmare: there is no way out. You can not go anywhere else but back. The voice reminds you: "Es wird nie wieder weniger Vergangenheit geben" (There will never be less past again). At the end, a window. Cut. We see the building in which we were moving from outside. An enormous concrete monster built during the Nazi era that reminds us of the architectural folly of national-socialist ideology. A folly mirroring its murderous mindset. An abandoned cathedral lost and forgotten somewhere in a loophole of history. Matthias Zuder's short film is a powerful aesthetic statement that, from a corridor behind the curtain of the German past, projects itself towards the present. The cinematic aesthetic gesture itself becomes a statement of critical analysis. Through the refusal of filmic conventions the director creates the possibility of a political alternative.



CONTACT

Matthias Zuder
+43 69919686707
m.zuder@hamburgermediaschool.com

GIONA A. NAZZARO



MARKO GRBA SINGH

BLEDO

SERBIA | 2013 | 20' | HD | SERBIAN, ARABIC

PALE

WORLD PREMIERE

Banja Koviljaca est une bourgade serbe frontalière de la Bosnie devenue un lieu de transit pour quelque mille cinq cents migrants africains, asiatiques ou balkaniques qui tentent de passer illégalement en Europe. Tourné en quelques mois, *Bledo* relate l'aberration géographique d'un «village» censé être ethniquement pur depuis la fin de la guerre en ex-Yougoslavie et dont les habitants s'accommodent pourtant de la présence d'une population «indésirable»... moyennant finances. Après une manifestation en tracteurs (!) demandant la fin de cette exception et l'intervention d'unités de police, Banja Koviljaca «libérée» peut se vautrer dans le provincialisme le plus abject. Marko Grba Singh mène son film subtilement du côté de la farce grinçante teintée d'une certaine mélancolie. Enchaînant un clip de musique éthiopienne trouvé sur youtube – signe de la virtualité de l'«ailleurs» quand cet ailleurs s'est brutalement effacé de la vie quotidienne réelle – avec des séquences filmées pendant «le carnaval royal» que fêtent bruyamment ses compatriotes serbes, le cinéaste montre une communauté enfermée dans les faux-semblants de l'entre-soi.

Banja Koviljaca ist eine kleine serbische Ortschaft an der bosnischen Grenze, die zu einem Durchgangsort für rund eintausend fünfhundert Migranten aus Afrika, Asien oder dem Balkan geworden ist, die versuchen, illegal nach Europa einzu-reisen. *Bledo*, innerhalb weniger Monate gedreht, ist die Chronik der geografischen Absurdität eines «Dorfes», das seit Ende des Kriegs im ehemaligen Jugoslawien eigentlich ethnisch rein sein soll, dessen Bewohner sich gegen Bares jedoch mit der Gegenwart einer «unerwünschten» Bevölkerung abfinden. Nach einer Demonstration auf Traktoren (!), mit der ein Ende dieser Ausnahme und das Einschreiten von Polizeieinheiten gefordert wurde, kann sich das «befreite» Banja Koviljaca wieder im niederträchtigsten Provinzialismus suhlen. Marko Grba Singh führt seinen Film subtil am Rande der knirschenden, von einer gewissen Melancholie durchdrungenen Farce entlang. Durch die Aneinanderreihung eines auf Youtube gefundenen äthiopischen Videoclips als Zeichen der Virtualität des «anderswo», wenn dieses anderswo plötzlich aus dem realen täglichen Leben verschwunden ist, mit Sequenzen, die während des «königlichen Karnevals» gefilmt wurden, den seine Landsleute lautstark feiern, zeigt der Filmemacher eine in den falschen Schein des Untereinanderseins eingeschlossenen Gemeinschaft.

Banja Koviljaca is a small Serbian town on the Bosnian border that has become a transit point for some fifteen hundred African, Asian and Balkan migrants trying to cross illegally into Europe. Filmed over several months, *Bledo* chronicles the geographical aberration of this “village”, which is supposedly ethnically pure since the end of the war in the former Yugoslavia, whose inhabitants are nonetheless putting up with the presence of an “unwanted” population... at a price. After a tractor demonstration (!) demanding the end of this exception and the intervention of police units, the “liberated” Banja Koviljaca is able to wallow in the most despicable provincialism. Marko Grba Singh subtly leads his film into sardonic farce, tainted by a certain melancholy. Linking a clip of Ethiopian music found on YouTube – a sign of the virtual character of the “elsewhere” when this elsewhere is brutally obliterated from real everyday life – with sequences filmed during the “Royal Carnival” that his fellow Serbians noisily celebrate, the filmmaker shows a community hemmed in by the pretences of its own nature.

CINEMATOGRAPHY

Marko Grba Singh

SOUND

Branko Topalovic

EDITING

Marko Grba Singh

PRODUCTION

Marko Grba Singh

FILMOGRAPHY

- 2013 *Bledo* (sf)
- 2013 *Plesaceš ponovo* (sf)
- 2012 *Snupi* (sf)
- 2012 *Samo što nismo* (sf)
- 2012 *Kasno smo se sreli* (sf)

CONTACT

Marko Grba Singh
+381 112665853
pinklayne@gmail.com

EMMANUEL CHICON

ALEKSANDRA MACIUSZEK

ESCENAS PREVIAS

CUBA, POLAND | 2012 | 29' | HD | SPANISH

PREVIOUS SCENES

INTERNATIONAL PREMIERE



CINEMATOGRAPHY

Javier Labrador Deulofeu

SOUND

Raymel Casamayor,
Salomé Román

EDITING

Lorenzo Mora Salazar

PRODUCTION

Kenia Salas Laborde
(EICTV)

FILMOGRAPHY

2012 Escenas Previas (sf)
 2011 Orchestra (sf)
 2011 Eco grafía (sf)
 2011 Día de Luís Celeiro (sf)
 2010 Out of Balance (sf)
 2010 The Disk (sf)

Dans une maison cubaine vétuste et emplies de souvenirs, un homme, sa fille et son petit-fils cohabitent. Le grand-père qui n'a de cesse d'éduquer et d'aimer le petit garçon témoigne toutefois d'une certaine fatigue, et découvre – ou peut-être préfère-t-il ne pas le voir – qu'une maladie respiratoire chronique menace ses jours. Travaillant minutieusement des atmosphères claires-obscurées, *Escenas Previas* observe avec calme le quotidien fait de petits riens de ses trois protagonistes, ponctué des visites de quelques proches. Se tenant éloignés de la dimension pathétique ou dramatique que cette situation pourrait engendrer, père et fille, au contraire, défient la souffrance à venir en recourant à la légèreté et à l'ironie. Restent des conversations ayant trait à la mort ou aux funérailles, la chèvre que l'on abat, et les ballons que le vieil homme gonfle pour exercer sa respiration, comme autant de présages et symboles possibles d'un ultime voyage. Un portrait délicat, bercé de nostalgie. Que faire du temps qu'il reste ?

In einem alten kubanischen Haus voller Erinnerungen leben ein Mann, seine Tochter und sein Enkel zusammen. Der Grossvater, der seinen Enkel liebt und ständig an seiner Erziehung beteiligt ist, zeigt Spuren einer gewissen Müdigkeit und entdeckt – oder zieht es vielleicht vor es nicht zu sehen – dass eine chronische Atemwegkrankung sein Leben bedroht. *Escenas Previas* beobachtet in einer feinen Abfolge von Hell-Dunkel-Stimmungen den aus kleinen Nebensächlichkeiten und dem Besuch von Verwandten bestehenden Alltag seiner drei Protagonisten. Vater und Tochter halten die pathetische oder dramatische Dimension fern, die diese Situation mit sich bringen könnte und bemühen sich im Gegenteil, dem kommenden Leiden mit Leichtigkeit und Ironie zu begegnen. Bleiben als gleichzeitig mögliche Vorzeichen und Symbole einer letzten Reise die Gespräche über den Tod oder die Beerdigung, die geschlachtete Ziege und die Luftballons, die der alte Mann aufbläst, um seine Atmung zu trainieren. Ein zartes Porträt voller Nostalgie: Was tun mit der verbleibenden Zeit?

A man, his daughter and grandson live together in a dilapidated Cuban house filled with memories. However, the grandfather, who has never stopped raising and loving the little boy, experiences a certain tiredness and discovers – or perhaps prefers not to see – that his days are numbered due to a chronic illness. Meticulously working with chiaroscuro atmospheres, *Escenas Previas* calmly observes the minutiae of the daily lives of its three protagonists, punctuated by visits from family. Keeping clear of the moving or dramatic dimensions that this situation could cause, the father and daughter instead use frivolity and irony to defy the coming suffering. What remains are conversations concerning death and funerals, the goat that is put down, and the balloons the old man blows up to train his breathing, like signs and possible symbols of a final journey. A delicate portrait, soothed by nostalgia – what do you do with the time you have left?

CONTACT

EICTV
 +53 473831526
 promocioninternacional@eictv.co.uc
 www.eictv.org

EMILIE BUJES



Des abeilles, et beaucoup d'enthousiasme à leur égard. Deux amis, apiculteurs amateurs, expliquent au réalisateur ce qu'ils sont en train de faire. Pendant le processus, ils se font piquer par un essaim enragé et réalisent que leurs ruches ont été envahies par des parasites. Quelle tristesse! Nous sommes témoins de leur dépit. Mais ils semblent assez enclins à accepter le cours des choses pour se relever de cet échec et le sentiment général n'est pas celui du désespoir. «*Esercizi di sopravvivenza* entend rendre hommage à l'amateurisme, à la non spécialisation et aux tentatives ratées. Des qualités difficilement conciliables avec les contraintes économiques du monde du travail d'aujourd'hui qui devient alors autre chose, comme l'amitié qui unit les deux protagonistes» (EC). Avec une note légèrement surréaliste, la caméra se concentre sur l'attitude des personnages et leur plaisir à être ensemble, que ce soit pour s'occuper des abeilles, collecter des champignons, dresser leur chien ou écouter de la musique dans un atelier en désordre. Ils partagent quelque chose. Le reste n'a pas vraiment d'importance.

Bienen und viel Freude an ihnen. Zwei Freunde, ihres Zeichens Amateur-Imker, erklären dem Regisseur, was sie tun. Dabei werden sie von einem wild gewordenen Bienenschwarm gestochen und stellen fest, dass die Waben von einem Parasit befallen sind. Ein trauriger Anblick. Die beiden Imker sind untröstlich. Offensichtlich besitzen sie aber genügend Fatalismus zur Überwindung dieses Misserfolgs und von Verzweiflung kann keine Rede sein. «*Esercizi di sopravvivenza* ist eine Würdigung von Amateurwissen, Nichtspezialisierung und Fehlschlägen, die mit gängigen wirtschaftlichen Definitionen von Arbeit nur schwer zu vereinbaren sind und die somit zu etwas Anderem wird, wie etwa das Kameradschaftsgefühl, das die beiden Figuren vereint» (EC). Die surrealistisch angehauchte Kamera setzt die Haltungen der Personen und ihre Freude am Zusammensein in den Mittelpunkt – ganz gleich, ob es um Bienenzüchten, Pilzesammeln, Hundeschule oder um gemeinsames Musikhören in einer chaotischen Werkstatt geht. Sie teilen etwas, und alles andere ist möglicherweise nicht besonders wichtig.

Bees, and much enthusiasm about them. Two friends, amateur beekeepers, explain to the director what they are doing. In the process they eventually get stung by an enraged swarm and find out that their honeycombs have been invaded by a parasite. It is definitely sad. We witness their desolation. But they seem to be fatalistic enough to overcome the failure and the overall feeling is far from despair. «*Esercizi di sopravvivenza* aims to pay tribute to amateur skills, non-specialisation and failed attempts, characteristics which are hard to reconcile with the usual economic definition of work, which thus becomes something else, like the feeling of camaraderie that unites the two characters» (EC). The camera has a delicate surreal note and focuses on the attitude of the characters and on their pleasure in being together, whether taking care of the bees, collecting mushrooms, training their dog or spending time in a messy workshop listening to music. They share something, anything else might actually not be that relevant.

ENRICO CASAGRANDE

ESERCIZI DI SOPRAVVIVENZA

ITALY | 2013 | 13' | HD | ITALIAN

SURVIVAL KIT

WORLD PREMIERE

CINEMATOGRAHY
Enrico Casagrande

SOUND
Enrico Casagrande

EDITING
Enrico Casagrande

PRODUCTION
Enrico Casagrande

FILMOGRAPHY
2013 *Esercizi di sopravvivenza* (sf)
2012 *Mountain, the incipit* (sf)
2011 *Vergebung* (sf)
2011 *Nonas* (sf)
2010 *Menage* (sf)

CONTACT
Enrico Casagrande
+39 3487242988
eri.casagrande@gmail.com

PAOLO MORETTI

SOE MOE AUNG

INSEIN RHYTHM

GERMANY, MYANMAR | 2013 | 11' | HD | NO DIALOGUE

WORLD PREMIERE

**CINEMATOGRAPHY**

Han Lin Thwin

SOUND

Nu Nu Hlaing

EDITING

Kyaw Myo Lwin

PRODUCTIONLindsey Merrison
(Yangon Film School)**FILMOGRAPHY**2013 *Insein Rhythm* (sf)
2012 *The Painter* (sf)
2011 *Behind the Mask* (sf)

La gare d'Insein est l'un des arrêts du train circulaire de Yangon, en Myanmar. Elle se trouve non loin de la tristement célèbre prison d'Insein. Ce premier film du réalisateur Aung Soe Moe réussit le portrait délicat de la vie quotidienne aux alentours de la gare. Les différentes ambiances du lieu s'y entremêlent comme dans un morceau de musique minimaliste. A première vue, les diverses scènes semblent complètement décousues, mais au fur et à mesure que le train se rapproche, il devient évident qu'elles forment un motif rythmique harmonieux. Cette structure narrative et ce mécanisme d'observation permettent au réalisateur de dépeindre les espoirs d'un pays qui lutte pour un lendemain meilleur. Comme issu de l'âge du cinéma muet, *Insein Rhythm* parvient à prendre une position politique claire par le jeu de sa construction «busterkeatonienne». La gare, tout comme la prison (que l'on ne voit pas), sont la métaphore d'une contradiction : mouvement et immobilité. La composition rythmique du film traduit ainsi le secret espoir en un mouvement collectif apte à apporter de profonds changements dans la société birmane.

Der Bahnhof Insein liegt an der Yangon Ringbahnlinie in Myanmar. Nicht weit entfernt von dem berühmten Gefängnis Insein. Der Regisseur Aung Soe Moe schafft mit seinem ersten Werk ein gewissenhaft strukturiertes Porträt der alltäglichen Aktivitäten am Bahnhof. Wie in einem kurzen, minimalistischen Musikstück verwebt er die verschiedenen Rhythmen des Ortes miteinander. Auf den ersten Blick wirkt es, als bestünde kein Zusammenhang zwischen den unterschiedlichen Gesten. Mit dem näher kommenden Zug wird jedoch deutlich, dass sich alles zu einem harmonischen rhythmischen Muster zusammenfügt. Mittels dieser narrativen und beobachtenden Struktur zeichnet der Regisseur die Hoffnungen eines Landes nach, das um bessere Zukunftsperspektiven ringt. Gleich einem Werk aus der Stummfilmzeit gelingt mittels der Buster Keaton-esquen Struktur von *Insein Rhythm* eine klare politische Aussage. Der Bahnhof und das (nicht gezeigte) Gefängnis dienen als Metapher eines Gegensatzes: Bewegung und Stille. Das rhythmische Muster wird somit zur unausgesprochenen Hoffnung für eine gemeinschaftliche Arbeit, die zu Veränderungen in der myanmarischen Gesellschaft führen wird.

Insein Railway Station lies on the Yangon Circular Railway, in Myanmar. It is not far from the infamous Insein prison. First-time director Aung Soe Moe composes a carefully crafted portrait of the daily activities that surround the railway station. Like in a small minimalistic musical piece, he weaves the distinctive rhythms of the place together. At first glance, it looks like the different gestures are disjointed from each other. But as the train gets closer and closer it becomes clear that it all builds up to a harmonic rhythm pattern. Through this kind of narrative and observational structure, the director manages to portray the hopes of a country that is struggling to achieve a better tomorrow. Like a work from the silent era of film, *Insein Rhythm* manages to make a deeply articulate political statement through its BusterKeaton-esque structure. The station and the (unseen) prison are the metaphor of a contradiction: movement and stillness. The rhythmic pattern thus becomes the unspoken hope for a collective work that is bound to provoke changes in Burmese society.

CONTACTJohanna Huth
+49 3095614327
huth@yangonfilmschool.org
yangonfilmschool.org

GIONA A. NAZZARO



JAIZIEL HERNÁNDEZ

LAS POTENTES CÁPSULAS DE ACEITE DE CAGUAMA

MEXICO | 2013 | 8' | HD | SPANISH

THE POWERFUL PILLS OF TURTLE OIL

WORLD PREMIERE

Un marché aux puces de quartier, à Mexico, ou le règne de la récup'. Vêtements, objets et autres pièces détachées s'y déversent en attente d'une nouvelle vie. Comme les vendeurs peut-être, qui trompent leur ennui, ou comme les passants qui arpentent les allées. Dans une tranquille routine, ils flânent, fouillent, cherchent. Mais quoi au juste? Par mimétisme, le regard du cinéaste se pose ici, et là, tout près et plus loin, alternant angles et tailles de plan. Tour à tour, le cadre morcelle, sépare puis réunit les gens et les choses : le tas de Barbie d'un côté, les Big Jim de l'autre ; une femme contre un mur, un enfant dans la foule ; des corps sans tête qui traversent l'image, et des vues d'ensemble. A cette multitude indifférente, s'adressant à chacun et à personne, un haut-parleur prêche les bienfaits revigorants... de l'huile de tortue marine. Remède miracle pour un monde de surabondance? Jouant habilement sur l'observation et l'écoute, *Las potentes cápsulas...* livre sur notre société de consommation un regard incisif, teinté d'ironie.

Ein kleiner Flohmarkt in Mexiko-Stadt, wo so gut wie alles recycelt wird. Kleidung, Gegenstände und Ersatzteile treffen in Strömen ein und warten auf ein neues Leben. Ein wenig wie die Verkäufer, die gegen die Langeweile kämpfen, oder die zwischen den Ständen wandernden Passanten. In ruhiger Routine schlendern, wühlen und suchen sie. Wonach eigentlich? In Mimikry wandert der Blick des Filmemachers von hier nach da, erfasst Nahes und Fernes, wechselt die Blickwinkel und die Einstellungsgrößen. Nacheinander zerstückelt, trennt und vereint der Bildausschnitt die Menschen und die Dinge: Auf der einen Seite ein Haufen Barbiepuppen, auf der anderen Big Jims, dort eine an der Wand lehrende Frau, ein Kind in der Menge; kopflose, durch das Bild gehende Körper und Gesamtansichten. Ein Lautsprecher, der sich zugleich an alle und an niemand wendet, preist die Wohltaten von... Meeresschildkrötenöl. Das Wunderheilmittel für eine Welt des Überflusses? *Las potentes cápsulas...* spielt geschickt mit Beobachtung und genauem Hinhören und sezziert unsere Konsumgesellschaft mit schneidendem, ironischem Blick.

A local flea market in Mexico City, where recycling is the order of the day. Clothing, items and other leftovers pour forth, awaiting a new life. Just like the sellers perhaps, relieving their boredom, or the passers-by pacing up and down the alleys. Calmly and routinely, they stroll, search and look. But for what exactly? In mimicry, the vision of the filmmaker lands here and there, close up then further away, alternating shot angles and length. By turns, the framing splits, separates then reunites people and things: a pile of Barbie dolls on one side, Big Jims on the other; a woman against a wall, a child in the crowd; headless bodies that cross the image and overall views. A loudspeaker, addressing everyone and no-one in this indifferent mass, extols the invigorating benefits of... turtle oil. A miracle remedy for the world of excess? Skilfully playing with observation and listening, *Las potentes cápsulas...* delivers a critical and irony-tinged look at our consumer society.

CINEMATOGRAPHY
Jaiziel Hernández

SOUND
Marissa Serrano

EDITING
Jaiziel Hernández

PRODUCTION
Fabrizio Cadena

FILMOGRAPHY
2013 *Las potentes cápsulas de aceite de caguama* (sf)
2011 *Florería y edecanes* (mlf)

CONTACT
Claudia Prado
Centro de Capacitación Cinematográfica
+52 5541550090
divulgacion@elccc.com.mx
www.elccc.com.mx

FRANÇOIS ABDELNOUR

LES NAUFRAGÉS

FRANCE | 2012 | 24' | HD | NO DIALOGUE

THE CASTAWAYS

INTERNATIONAL PREMIERE

**CINEMATOGRAPHY**

Antonin Desse

SOUND

Francois Abdelnour

EDITINGVincent Le Port,
Vincent Gaudin**PRODUCTION**

Mark Zaidelson

FILMOGRAPHY2012 *Les naufragés* (sf)

Quelques lueurs indécises fusent dans la nuit. Nous entrons avec les passagers du transsibérien dans un espace-temps abstrait. On procède par conjecture tant l'univers que nous restitue François Abdelnour dans *Les naufragés* apparaît hermétique, en dépit de quelques signes auxquels on se raccroche: la pulsation régulière des bogies sur la voie ferrée, des villes fantomatiques où l'on s'arrête comme pour respirer avant de poursuivre ce voyage sans but au milieu des ténèbres. Les voyageurs dorment, ou se retrouvent pour fumer sur les plates-formes des wagons, une polyphonie de mots russes enfle, qui semble dire la panique ou les regrets. Une veille femme entame un chant et improvise une danse venue de l'autre côté du réel. Avec l'aube, les visages et les paysages se précisent. Les yeux fixent le vide, l'hébétude qui s'y lit vient de plus loin que le sommeil. Un océan apparaît à travers la vitre quand le mouvement du train – traité comme le battement d'un cœur collectif – ralentit. Ce n'est pourtant guère plus qu'une pause dans cette errance mystérieuse laissée aux méandres de notre imagination.

Unentschlossen aufflackernde Lichtschimmer in der Nacht. Gemeinsam mit den Passagieren der Transsibirischen Eisenbahn begeben wir uns in ein abstraktes Gefüge aus Zeit und Raum. Die von François Abdelnour in *Les naufragés* aufgezeichnete Welt wirkt so undurchdringlich, dass man sich an die wenigen Signale klammert und nur Vermutungen anstellen kann: der regelmässige Pulsschlag der Drehgestelle auf den Gleisen, die geisterhaften Städte, in denen man vor der ziellosen Fortsetzung der Reise durch die Finsternis zum Durchatmen anhält. Die Reisenden schlafen oder kommen auf den Waggon-Plattformen zum Rauchen zusammen, eine Polyphonie russischer Wörter scheint Panik oder Bedauern in sich zu tragen. Eine alte Frau stimmt einen Gesang an und improvisiert einen Tanz, der einer anderen Realität angehört. Mit der Morgendämmerung werden die Gesichter und die Landschaften deutlicher. Der Blick – ins Leere gerichtet – ist nicht nur vor Schläfrigkeit abgestumpft. Durch das Fenster ist ein Ozean zu sehen als die Bewegung des Zugs, wie ein kollektiver Herzschlag, langsamer wird. Doch ist es nicht mehr als eine Pause in dieser geheimnisvollen, den Mäandern unserer Fantasie überlassenen Irrfahrt.

Vague glimmers merge in the night. We join passengers on the Trans-Siberian Railway as they enter an abstract space-time. The universe that François Abdelnour portrays in *Les naufragés* appears so hermetic, despite some signs that provide clues, that we proceed through guesswork: the regular pounding sound of wagons on the tracks, ghostly towns where we stop to pause without purpose into the heart of darkness. The travellers sleep or meet up to smoke on the platforms of the coaches, a swollen polyphony of Russian words that appears to express panic or regret. An old woman begins to sing, improvising a dance appearing from the other side of reality. At dawn, faces and landscapes become more defined. Eyes stare into the void, with evident stupor that comes not just from sleep. An ocean appears through the window when the movement of the train – treated like a collective heartbeat – slows. Yet it is barely more than a break in this mysterious wandering whose interpretation is left to the vagaries of our imagination.

CONTACTGéraldine Amgar
La Fémis
+33 153412116
festival@femis.fr
www.lafemis.fr

EMMANUEL CHICON



OMAR EL SHAMY

MAHRAGAN

FRANCE, EGYPT | 2013 | 23' | DV | ARABIC

INTERNATIONAL PREMIERE

La séquence d'ouverture nous plonge dans un véritable maelström sonore et visuel, mix cradingue d'infrabasses, de rythmiques puissantes et d'un chant hargneux qui électrise une foule juvénile (et masculine) venue onduler dans cette rue cairote où se produit Mahragan. Un groupe de musique chaabi qui dynamite la musique égyptienne: revisiter les chants du poète soufi Naqshbandi, ceux de Badei Kheiry, contemporain de la révolution égyptienne de 1919, entre deux couplets évocateurs de la réalité égyptienne, ici et maintenant. C'est le cœur des slams insoumis du jeune trio qui chantait il n'y a pas si longtemps, «la jeunesse est foutue». Omar El Shamy capte avec brio quelques moments de la vie de ces tout jeunes musiciens qui se hissent des profondeurs de la société égyptienne avec une incroyable énergie. Certes, Mahragan assure plus souvent l'animation des mariages parfois chics (une scène le montre sans fard) que des concerts endiablés dans les rues de la capitale égyptienne. Mais les musiciens accompagnent la «révolution» en cours avec l'inébranlable certitude que le pouvoir des pères vacille et qu'ils porteront joyeusement l'estocade finale.

Die Eröffnungssequenz taucht uns in einen wahren Malstrom aus Klängen und Bildern, einen fetten Infrabass-Mix mit heftigen Rhythmen und rachsüchtigem Gesang, der die jugendliche (und männliche) Menge unter Strom setzt, die sich in Kairo in der Strasse drängt, wo Mahragan auftritt. Eine Chaabi-Musikgruppe, die die ägyptische Musik sprengt: zwischen zwei Strophen über die ägyptische Realität des Heute ein Ausflug zu den Gesängen des sufistischen Poeten Naqshbandi oder Badei Kheiry, der noch die ägyptische Revolution von 1919 erlebt hatte. Hier schlägt das Herz der aufsässigen Slams des jungen Trios, das noch vor nicht allzu langer Zeit «die Jugend ist erledigt» sang. Omar El Shamy fängt meisterhaft einige Momente des Lebens dieser sehr jungen Musiker ein, die sich mit unglaublicher Energie aus den Tiefen der ägyptischen Gesellschaft hochziehen. Mahragan tritt häufiger bei manchmal teuren Hochzeiten (wie eine Szene unverblümt zeigt), als bei wilden Strassenkonzerten in Ägyptens Hauptstadt auf. Doch die Musiker begleiten die aktuelle «Revolution» mit der unerschütterlichen Gewissheit, dass die Macht der Väter bereits wankt und sie ihr fröhlich den Todesstoss versetzen werden.

From the opening sequence, we are immersed in a genuine maelstrom of sound and image, a grungy mix of infrabass, powerful rhythm sections and a snarling voice that galvanises the young (and male) crowd that has come to sway along in this Cairo street where Mahragan is playing. A Chaabi group who are taking Egyptian music by storm, they revisit the songs of the Sufi poet Naqshbandi and those of Badei Kheiry, a contemporary of the 1919 Egyptian Revolution, between two verses that are evocative of Egyptian life here and now. This is the heart of the rebellious slams by this young trio who, not so long ago, were singing "young people are written off". With great panache, Omar El Shamy captures moments in the lives of these very young musicians pulling themselves up from the depths of Egyptian society with incredible energy. Mahragan are admittedly more often found providing entertainment at sometimes chic weddings (one scene shows this openly) than giving frenzied concerts in the streets of the Egyptian capital. Yet the musicians have become part of the ongoing "revolution", unwavering in their certainty that the power of the elders is shaky and that they will gleefully deliver the final blow.

CINEMATOGRAPHY
Omar El Shamy

SOUND
Omar El Shamy

EDITING
Hagar Hamdy

PRODUCTION
Ateliers Varan

FILMOGRAPHY
2013 Mahragan (sf)
2012 Karim (sf)

CONTACT
Ateliers Varan
+33 143567565
communication@ateliersvaran.com
www.ateliersvaran.com

EMMANUEL CHICON

GIAN LUIGI GIUSTINIANI

MONTAGNA DEI VIVI

ITALY | 2013 | 13' | HD | ITALIAN

THE MOUNTAIN OF THE LIVING

WORLD PREMIERE

**CINEMATOGRAPHY**

Gian Luigi Giustiniani

SOUND

Giovanni Isgrò

EDITINGRaffaele Rezzonico,
Andrea Graglia**MUSIC**Simone Lobina,
Andrea Illuminati**PRODUCTION**Gian Luigi Giustiniani
(esquilíbrio)**FILMOGRAPHY**2013 Montagna dei vivi (sf)
2009 Cani morti (sf)
2008 Vacanze amare (sf)
2005 La casa del drago (mlf)**CONTACT**Gian Luigi Giustiniani
esquilíbrio
+39 3469420647
gigi.giustiniani@gmail.com

Le 15 août 1778, sept garçons de Gressoney-La-Trinité firent l'ascension du Mont Rose à la recherche d'une vallée perdue, une vallée dont parlaient les légendes de l'époque. Jusque-là, seuls les chasseurs et les scientifiques avaient approché les glaciers. Ils furent donc les premiers à gravir une montagne par pur désir de découverte et ainsi, on peut dire, naquit l'alpinisme moderne. « Je suis né et j'ai grandi dans la Valsesia, une vallée qui se termine sur le versant sud-est du Mont Rose où, en-dessous des glaciers, la montagne présente deux parois rocheuses escarpées. Ce qui se cachait derrière ces parois devait forcément être inconnu de l'homme. Pendant des années, on a raconté la légende d'une vallée perdue, une manière d'élargir ces horizons inaccessibles » (GLG). L'histoire de l'alpinisme se croise avec la légende. La voix du réalisateur nous emporte. On écoute le récit, alors que la ponctuation musicale suit un crescendo pour atteindre la saturation à l'approche du sommet. Les plans des imposantes montagnes évoquent le trajet imaginaire du groupe et défilent comme les nuages remplissant l'écran. Allons-nous retrouver la vallée perdue ?

Am 15. August 1778 wagten sieben Jungen aus Gressoney-La-Trinité den Aufstieg auf den Mont Rose auf der Suche nach dem verlorenen Tal über das in Legenden gesprochen wurde. Bis zu diesem Zeitpunkt waren nur Jäger und Wissenschaftler in die Nähe der Gletscher gekommen. Die Jungen waren somit die Ersten, die aus reiner Entdeckungslust auf einen Berg gestiegen sind und haben auf ihre Art den Grundstein für den modernen Alpinismus gelegt. « Ich bin in Valsesia geboren und aufgewachsen. Das Tal endet an der südöstlichen Seite des Mont Rose, wo der Berg unter den Gletschern zwei zerklüftete Felswände hat. Was sich hinter diesen Felswänden verbirgt, kann kein Mensch wissen. Lange wurde die Legende eines verlorenen Tals erzählt, was einem Versuch gleichkommt, diese unzugänglichen Horizonte zu erweitern » (GLG). Die Geschichte des Alpinismus schneidet sich mit der Legende. Die Stimme des Regisseurs nimmt uns mit auf Reisen. Wir hören die Erzählung, während die Musik mit dem nahenden Gipfel einen Zustand der Sättigung erreicht. Die Aufnahmen der imposanten Berge lassen Bilder des imaginären, von der Gruppe genommenen Wegs entstehen und ziehen vorbei wie die Wolken, die den Bildschirm füllen. Werden wir das verlorene Tal finden?

On 15 August 1778, seven men from Gressoney-La-Trinité climbed Mont Rose in search of a lost valley celebrated in legends of the time. Until then, only hunters and scientists had approached the glaciers. They were the first to scale a mountain out of a pure desire for discovery and were thus, in a sense, the fathers of modern climbing. "I was born and grew up in the Valsesia, a valley that ends on the south-east side of Mont Rose where, below the glaciers, the mountain presents two steep rock faces. Obviously what lay behind these faces was unknown to man. The legend of a lost valley was told for years, as a way of expanding these inaccessible horizons" (GLG). The history of climbing intersects with the legend. The voice of the director carries us away. We listen to the story while the musical punctuation follows a crescendo, reaching saturation as the summit approaches. Shots of the imposing mountains evoke the group's imaginary journey and slip away like clouds filling the screen. Will we find the lost valley?

PAOLO MORETTI



XENIA OKHAPKINA

NOCHNAJA PJESA

RUSSIA | 2013 | 22' | SUPER 16, HD | RUSSIAN
THE NIGHT PERFORMANCE
 WORLD PREMIERE

L'île de Valaam se trouve au nord de la Russie, dans la République de Carélie. Elle tire son nom du mot finno-ougrien 'valamo' qui signifie 'haute terre des montagnes'. Elle fait partie d'un archipel situé dans la partie nord du plus grand lac européen, le lac Ladoga. L'île est habitée en permanence par une petite communauté de quelques 600 personnes, formée de moines et de leurs familles. Le monastère orthodoxe staurépégique de Valaam est un centre spirituel qui conserve une tradition de chant unique (les chants de Valaam) inspirée des chants byzantin et znamenny. Mais, depuis quelques années, la vie communautaire de l'île est en danger. Les moines et les autres habitants luttent pour faire valoir leur droit de rester sur leurs terres. La veille de Noël, les habitants de l'île participent à une fête célébrant leur existence, leurs traditions et l'espoir d'un futur meilleur. Passé et présent se mêlent pour créer une atmosphère onirique, mélange de voix, de corps et de gestes. Le film de la réalisatrice Xenia Okhapkina évoque avec force ce microcosme du bout du monde.

Walaam ist eine Insel der Republik Karelien im Norden der Russischen Föderation. Ihr Name stammt von dem finno-ugrischen Wort Valamo ab, das so viel bedeutet wie «Land der hohen Berge». Der Archipel befindet sich im nördlichen Teil des Ladogasees, dem grössten See Europas. Auf der Insel lebt eine kleine Gemeinde von mehr oder weniger 600 Seelen, die aus Mönchen und Familien besteht. Das spirituelle Zentrum Walaams ist das stavropigiale orthodoxe Kloster Walaam. Seine einzigartige Gesangstradition (der Walaamer Gesang) vereint Elemente des byzantinischen und des Snamennyj-Gesangs. Doch seit einigen Jahren ist das Leben auf der Insel bedroht. Mönche und andere Bewohner kämpfen für ihr Recht, auf der Insel zu bleiben. An Weihnachten nehmen die Inselbewohner an einer Aufführung teil, die ihr Leben, ihre Traditionen und die Hoffnung auf eine bessere Zukunft zelebriert. Vergangenheit und Gegenwart verschmelzen zu einem traumartigen Gewebe aus Stimmen, Körpern und Gesten. Die Regisseurin Xenia Okhapkina zeichnet das kraftvolle Bild eines Mikrokosmos am Rande der Welt.

Valaam is an island in the north of Russia that lies within the Republic of Karelia. Its name derives from the Finno-Ugric word 'valamo' which means the high mountain ground. It is an archipelago in the northern portion of Lake Ladoga, the largest lake in Europa. On the island lives permanently a small community of, more or less, 600 souls made up of monks and families. The spiritual center of Valaam is the stauropégic orthodox Valamo Monastery. It has a unique tradition of singing (the Valaam Chant) that mixes some elements of the Byzantine and Znamenny chants. But over the past few years the way of life on the island has been endangered. Monks and the other inhabitants have been fighting in order to claim their right to stay on their land. On Christmas Eve, the population of the island takes part in a performance that celebrates their life, their tradition and the hope for a better future. Past and present merge together creating a dreamlike texture of voices, bodies and gestures. Director Xenia Okhapkina evokes a powerful image of a microcosm living at the edge of the world.

CINEMATOGRAPHY

Valentina Vereshagina,
 Anna Zakharina,
 Artem Emelianov,
 Xenia Okhapkina

SOUND

Alexander Dudarev

EDITING

Xenia Okhapkina

MUSIC

Yuri Shevchuk

PRODUCTION

Alexander Gutman
 (Atelier Film Alexander)

FILMOGRAPHY

2013 Nochnaja Pjesa (sf)
 2011 Liudians (sf)
 2010 Snowstorm (sf)
 2009 The Smoke (sf)

CONTACT

Xenia Okhapkina
 +7 9817057252
 kseniaokhapkina@gmail.com

NOHA AL MADAAWY

PENDANT LA NUIT

FRANCE, EGYPT | 2013 | 15' | DV | ARABIC

INTERNATIONAL PREMIERE

**CINEMATOGRAPHY**

Noha Al Madaawy

SOUND

David Gheron Tretiakoff

EDITING

David Gheron Tretiakoff

PRODUCTION

Ateliers Varan

FILMOGRAPHY

2013 Pendant la nuit (sf)

Pendant la nuit constitue un geste rare. Dès l'ouverture, quelque chose de très intime nous est révélé. Une séance de manucure, mise en scène d'un dialogue père/fille, le premier sommant la seconde de renoncer aux rêves pour la «réalité», celle des hommes bien-sûr. De cette confrontation originelle, Noha Al Madaawy tisse un film subtil, surréel et prenant qui transfigure le thème de la libération apportée par la «révolution» pour affirmer simplement que celle-ci se poursuivra tant que la part féminine du corps social restera à l'écart de sa dynamique libératrice. La mariée qui marche le long d'une artère encombrée de circulation a rendez-vous avec son destin. Sa tête est peuplée de fragments du théâtre d'ombres du passé – des extraits du cinéma égyptien old school, pendant que la bacchanale des scooters annonce le mouvement qui emporte toute une société vers... vers quoi? L'énergie de Stravinsky se fracasse contre le silence des intégristes qui ont envahi Tahrir et sont canardés par un pistolet à eau : attentat dérisoire, grinçant et «honteux» qui sape le patriarcat sur ses fondements mêmes.

Pendant la nuit ist eine Geste mit Seltenheitswert. Ab den ersten Bildern wird etwas sehr Intimes offenbart. Eine Maniküre, ein inszenierter Vater-Tochter-Dialog, der Vater drängt die Tochter, für die Realität – natürlich die der Männer – auf ihre Träume zu verzichten. Aus dieser ursprünglichen Konfrontation webt Noha Al Madaawy einen subtilen, surrealen und packenden Film, eine Transfiguration der von der «Revolution» ausgelösten Thematik der Freiheit, der darauf hinweist, dass dies weitergehen wird, so lange der weibliche Teil des Sozialgefüges von dieser Dynamik ausgeschlossen bleibt. Die Braut geht an einer dicht befahrenen Strasse, sie hat eine Verabredung mit ihrem Schicksal. Durch den Kopf gehen ihr Fragmente des Schauspiels von Schatten der Vergangenheit - Szenen aus dem ägyptischen Kino der 'Old school', während die Motorroller schwarmweise die Bewegung ankündigen, die eine ganz Gesellschaft ziehen wird in Richtung... in welche Richtung? Stravinskys Energie zerschellt am Schweigen der Integristen, die Tahrir besetzt haben und mit einer Wasserpistole beschossen werden: ein lächerliches, pikantes und «beschämendes» Attentat, das das Patriarchat in seinen Grundfesten erschüttert.

Pendant la nuit is a rare gesture. Something very intimate is revealed to us from the opening scene. A manicure, the 'mise-en-scène' of a conversation between father and daughter, the former ordering the latter to give up her dreams for «reality», the one imposed by men, of course. Noha Al Madaawy weaves a subtle, surreal and captivating film from this unique confrontation, exalting the theme of freedom that the «revolution» brought with it, in order to simply affirm that this will continue only as long as the feminine side of the social fabric is not allowed to participate in the liberating process. The bride who walks along a main road blocked by traffic is meeting her destiny. Her head is inhabited by fragments of shadow play from the past – taken from old-school Egyptian cinema, while the bacchanal of scooters heralds the movement that is bringing an entire society towards... what? The vigour of Stravinsky smashes the silence of the fundamentalists who invaded Tahrir and are shot with a water pistol: a ridiculous, grating and «shameful» attack that undermines the patriarchy to its very foundations.

CONTACT

Ateliers Varan
+33 143567565
communication@ateliersvaran.com
www.ateliersvaran.com

EMMANUEL CHICON



MARIE ELISA SCHEIDT

SOBOTA

GERMANY | 2013 | 30' | HD | GERMAN
WORLD PREMIERE

Sobota est un ancien criminel et impitoyable proxénète, connu dans le quartier rouge de la Vienne des années 1960. En prison, il rédigea un «roman/compte-rendu» autobiographique, qui deviendra à sa publication à la fin des années 1970 un best-seller et sera, en raison de sa grande violence, copieusement mystifié par les médias. Au-delà de la fascination, l'homme et le texte déroutent. Loin de chercher des motifs supposés, ce film, entre fiction et documentaire, explore le côté obscur de l'humain à travers une rencontre singulière entre une jeune femme et Sobota, plus de quarante ans plus tard. Une tension le parcourt, exacerbée par une image froide et acérée, et par la voix chuchotante de Sobota – sans doute perdue lors d'une maladie passée. L'ambiguïté difficilement soutenable du rapport entre ces deux êtres nous renvoie forcément à un certain malaise, teinté de curiosité. «Lorsque l'on se retrouve enfermé derrière des barreaux, dans un bunker en béton, dans une cave sans lumière ; c'est à ce moment-là seulement que l'on réalise à quel point l'on est dangereux.» (Sobota)

Sobota, ein Krimineller und unbarmherziger Zuhälter, trieb in den 1960er-Jahren im Wiener Rotlichtviertel sein Unwesen. Im Gefängnis schrieb er ein autobiographisches «Roman-Protokoll», das bei seiner Veröffentlichung Ende der 1970er-Jahre ein Bestseller wurde und nicht zuletzt aufgrund seiner extremen Gewalt durch die Medien ging. Über den Aspekt der Faszination hinaus üben der Mann und das Buch eine destabilisierende Wirkung aus. Der Film, auf halbem Weg zwischen Spielfilm und Doku, sucht nicht nach möglichen Motiven, vielmehr sondiert er die dunkle Seite des Menschen anhand der sonderlichen, mehr als vierzig Jahre später stattfindenden Begegnung zwischen einer jungen Frau und Sobota. Die allgegenwärtige Spannung wird durch das kalte, gestochen scharfe Bild und das Flüstern Sobotas, der seine Stimme vermutlich durch eine Krankheit verloren hat, noch verstärkt. Die nur schwer zu ertragende Ambivalenz der Beziehung zwischen den beiden Figuren ruft unweigerlich ein von Neugier geprägtes Unbehagen wach. «Wenn man sich hinter Gittern wiederfindet, in einem Betonbunker, einem Keller ohne Licht – erst dann wird einem bewusst, wie gefährlich man tatsächlich ist.» (Sobota)

As a former criminal and ruthless pimp, Sobota was well known in the red-light district of 1960s Vienna. Sent to prison, he wrote an autobiographical "novel/account" which became a bestseller on publication at the end of the 1970s and, because of its violence, was copiously mythologised in the media. Going beyond the fascination, the man and the text are disconcerting. Rather than attempting to find presumed motives, this film, lying between fiction and documentary, explores the dark side of humanity through a singular meeting between a young woman and Sobota more than forty years later. Tension runs through it, exacerbated by cold, sharp images and Sobota's whispering voice – no doubt lost during a past illness. The ambiguity of the relationship between these two individuals is difficult to bear, inevitably making us feel uncomfortable, to some extent, yet curious. "When you find yourself again, locked up, behind bars, in a cement bunker, in an unlit cellar, that's when you realise how dangerous you are." (Sobota)

CINEMATOGRAPHY

Julian Krubasik

SOUND

Benjamin Simon

EDITING

Marie Elisa Scheidt,
Lucia Scharbatke

MUSIC

Reejk Lynur

PRODUCTION

Lucia Scharbatke
(Kaamos Film)

FILMOGRAPHY

- 2013 Sobota (sf)
- 2012 Through the Lens of Inked Kenny (sf)
- 2011 I love you, I love you not (sf)
- 2011 Fliehkraft (sf)
- 2009 On A Trip Down Memory Lane (sf)
- 2007 Kontrollmädchen (sf)

CONTACT

Lucia Scharbatke
Kaamos Film
+49 15154688131
scharbatke@kaamos-film.com
www.kaamos-film.com

NOELIA NICOLAS

SPACE IN BETWEEN

NETHERLANDS | 2012 | 25' | DV | ROMANIAN

INTERNATIONAL PREMIERE



CINEMATOGRAPHY
Sameena Safiruddin,
Noelia Nicolas

SOUND
Mónica Ramírez

EDITING
María Campaña Ramia

PRODUCTION
Noelia Nicolas
(Birdfilms)

FILMOGRAPHY
2012 *Space in Between* (sf)
2004 *Into the Darkness* (sf)

«Je t'aime!» Une jeune Roumaine doit crier son amour assez fort pour que l'homme qu'elle aime puisse l'entendre depuis sa fenêtre de prison, par-delà le fossé et le mur. Il est enfermé dans une prison d'Amsterdam, elle se tient sur le petit chemin d'en face. A travers leurs discussions quotidiennes, ils essaient de préserver une certaine normalité dans leur relation. Elle s'assied et lui lit le programme de télévision à haute voix ou lui rappelle de prendre ses vitamines. Toujours présente, mais exclue des discussions, une petite fille joue tranquillement avec sa poupée Barbie. *Space in Between* renonce à expliquer les circonstances et préfère observer la visiteuse dont on ne perçoit le mari qu'à travers une ombre ou des bribes de paroles. Leurs échanges incarnent leur relation amoureuse. Notre regard demeure sur l'espace, les obstacles et l'abîme qui séparent les deux amants – les roseaux, l'eau, le ciel et le mur de la prison.

«Ich liebe Dich!» Eine junge rumänische Frau muss ihre Liebesbekundung rufen und zwar so laut, dass sie den Geliebten – über den Wassergraben und die Mauer hinweg – an seinem Fenster in der Festung erreichen kann. Er sitzt in einem Amsterdamer Gefängnis, sie steht auf dem kleinen Weg davor. Durch alltägliche Gespräche versuchen sie eine gewisse Normalität in ihrer Beziehung beizubehalten. Sie setzt sich hin und liest ihm das Fernsehprogramm laut vor oder ermahnt ihn seine Vitamine zu nehmen. Immer mit dabei, vom Dialog ausgeschlossen, spielt ein Mädchen mit ihrer Barbiepuppe. *Space in Between* verzichtet auf die Erklärung der Umstände und beobachtet stattdessen die Besucherin, deren Mann nur als Schatten oder durch Wortfetzen wahrnehmbar ist. Ihre Worte sind das Liebesband. Uns verbleibt der Blick auf die Zwischenräume, auf die Hindernisse und Abgründe, die zwischen den Liebenden stehen – das Schilf, das Wasser, der Himmel und eine Gefängnismauer.

«I love you!» A young Romanian woman has to shout out her expression of love loud enough that it can be heard by her lover through his prison window on the other side of the moat and wall. He sits inside an Amsterdam prison, while she stands on the narrow path in front. Through everyday conversations, they attempt to preserve a sense of normality in their relationship. She sits down and reads the TV schedule aloud to him, or reminds him to take his vitamins. Always there yet excluded from the dialogue, a girl plays with her Barbie doll. *Space in Between* never attempts to explain the circumstances and instead simply observes the visitor whose man can only be seen as a shadow or through snippets of speech. Their words represent their love bond. We are left with a view of the spaces in between, the obstacles and pitfalls that divide the two lovers – the reeds, the water, the sky and a prison wall.



NOA LEVIN

SRULIK

ISRAEL | 2012 | 14' | HD | HEBREW
INTERNATIONAL PREMIERE

Srulik est né en Israël il y a 17 ans. Exclu du système éducationnel, il travaille désormais dans le nettoyage et rêve de devenir un rappeur connu. Ses chansons évoquent la jeunesse du quartier de Shapira dans la ville de Gedera (proche de Tel Aviv), composée principalement d'Éthiopiens, immigrés en Israël dans les années 1980 et 1990 après que le gouvernement d'Israël eut reconnu leur judaïté en 1975. Réalisé dans le contexte d'une série de documentaires courts intitulée «Otherwise» (autrement) ayant trait à la culture marginale et produite par le Département Film et Télévision de l'Université de Tel Aviv, ce film aborde avec force le problème du racisme en Israël. «Lorsque j'ai commencé à les filmer, l'un des membres du groupe Israël, surnommé Srulik, attira immédiatement mon regard et mes oreilles. J'ai décidé que le film se focaliserait sur lui. Srulik se révéla charmant, intelligent et naturellement artiste (un artiste naturel). [...] Lorsqu'il fut approché par un producteur, Srulik se retrouva face à une décision difficile : il devait choisir s'il voulait suivre la route de la gloire, ou rester fidèle à lui-même et sa musique.» (NL)

Srulik wurde vor 17 Jahren in Israel geboren. Vom Schulsystem ausgeschlossen, arbeitet er nun als Reinigungskraft und träumt davon, ein berühmter Rapper zu werden. Seine Stücke erzählen von seiner Jugend im Stadtteil Shapira von Gedera (eine Stadt in der Nähe von Tel Aviv), wo hauptsächlich in der Zeit zwischen 1980 und 1990 nach Israel eingewanderte Äthiopier leben, nachdem ihr Judentum 1975 durch die Regierung anerkannt worden war. Der Film ist Teil einer «Otherwise» genannten Reihe kurzer Dokumentarfilme über Randkulturen, produziert von der Abteilung Film und Fernsehen der Universität Tel Aviv, und wendet sich ohne Umschweife dem Rassismusproblem in Israel zu. «Als ich sie zu filmen begann, fiel mir sofort Srulik, so der Spitzname eines der Mitglieder der Gruppe Israel, auf. Ich beschloss, dass er der Mittelpunkt dieses Films sein würde. Srulik erwies sich als charmant und intelligent und ist ein geborener Bühnenkünstler. [...] Als ein Produzent auf ihn zukam, stand Srulik vor einem Dilemma: Er musste entscheiden, ob er dem Weg des Ruhms folgt oder sich selbst und seiner Musik treu bleibt.» (NL)

Srulik was born in Israel 17 years ago. Excluded from the education system, he now works as a cleaner and dreams of becoming a famous rapper. His songs give a voice to the youth of the Shapira district in the small town of Gedera (30 km from Tel Aviv), populated since the 1970s and 1980s mainly by Ethiopian immigrants after the Israeli government recognised them as Jews in 1975. Directed in the context of "Otherwise", a series of short documentaries about fringe culture produced by Tel Aviv University's Department of Film and Television, this film forcefully tackles the problem of racism in Israel. "When I started filming them, one of the members of the band Israel, nicknamed Srulik, immediately caught my eyes and ears. I decided the film would focus on him. Srulik turned out to be charming, intelligent, and a natural performer. [...] When approached by a producer, Srulik faced a tough choice: he had to decide whether to hop on the road to fame, or remain true to himself and his music." (NL)

CINEMATOGRAPHY
Shai Sherf

SOUND
Danny Dagan

EDITING
Eyal Sagiv

PRODUCTION
Noa Levin
(Tel Aviv University)

FILMOGRAPHY
2012 Srulik (sf)
2011 Ceremony (sf)

FILIPPO DEMARCHI

TAGLIA CORTO!

SWITZERLAND | 2013 | 12' | HD | ITALIAN

WORLD PREMIERE

**CINEMATOGRAPHY**

Filippo Demarchi

SOUND

Filippo Demarchi

EDITING

Filippo Demarchi

PRODUCTIONLionel Baier
(ECAL)**FILMOGRAPHY**2013 *Taglia corto!* (sf)
2012 *Au ras du sol* (sf)

Caméra à la main, un jeune homme dialogue avec père et mère au sujet de son homosexualité assumée. Le fils attend soutien, approbation et conseil. Les parents tâtonnent, entre une difficile acceptation et l'écoute. Par un montage sûr, teinté d'humour, l'apprenti cinéaste restitue toute la tension et la complexité de cette confrontation, exacerbée par le dispositif de filmage. Avec une apparente simplicité, en quelques plans, il met à nu la fragilité et les limites de cet échange, tout en montrant la quête partagée d'un rapport familial sincère, à l'œuvre sous nos yeux.

«J'ai eu envie de faire ce film pour me sentir moins seul. Il est né de la volonté de créer un lien avec mes parents qui aille au-delà des discussions sur la pluie et le beau temps. Avec *Taglia corto!*, j'ai voulu affronter mon principal problème, c'est-à-dire n'être pas capable de parler de mon intimité à mes parents. J'ai voulu me laisser connaître, me laisser voir à l'intérieur pour construire un lien plus mûr. J'ai voulu affirmer ma différence pour mieux les aimer, les respecter, les accepter.» (FD)

Mit der Kamera in der Hand spricht ein junger Mann mit Vater und Mutter über seine Homosexualität. Der Sohn sucht Unterstützung, Billigung und Rat. Die Eltern schwanken zwischen schwieriger Akzeptanz und Zuhören. Mit einer gekonnten, von Humor zeugenden Montage gibt der junge Cineast die Komplexität dieser Konfrontation wider, die durch die verwendeten filmischen Mittel unterstrichen wird. Mit scheinbarer Schlichtheit legt er in wenigen Einstellungen die Fragilität und die Grenzen dieses Austausches offen, zeigt aber gleichzeitig die vor unseren Augen stattfindende gemeinsame Bemühung um eine ehrliche Beziehung.

«Ich wollte diesen Film machen, um mich weniger alleine zu fühlen. Er ist aus dem Willen heraus entstanden, eine Verbindung zu meinen Eltern herzustellen, die aus mehr besteht als Gesprächen über das Wetter. Mit *Taglia corto!* wollte ich mein Hauptproblem in Angriff nehmen, die Unfähigkeit, mit meinen Eltern über mein Privatleben zu sprechen. Ich wollte es ihnen ermöglichen, mich kennenzulernen und ihnen mein Inneres zeigen, um eine erwachsenere Verbindung aufzubauen. Ich wollte mich in meinem Anderssein behaupten, um sie besser lieben, respektieren und akzeptieren zu können.» (FD)

Camera in hand, a young man talks to his parents about his avowed homosexuality. The son expects support, approval and advice. The parents feel their way between a difficult acceptance and listening. Precise editing tinged with humour allows the novice filmmaker to convey the full tension and complexity of this confrontation made all the more intense through the filming device. With apparent simplicity, in just a few shots, he reveals the fragility and restrictions of this exchange, while showing their reciprocal pursuit of a sincere family relationship, unfolding before our very eyes.

"I wanted to make this film so I would feel less alone. It came from the desire to connect with my parents in a more profound way than through discussions of the rain and fine weather. With *Taglia corto!*, I sought to confront my biggest problem – my inability to discuss my intimacy with my parents. I wanted them to really know me, to show them who I am inside, so as to build a more mature relationship. I wanted to assert what makes me different, so that I can love, respect and accept them more." (FD)

CONTACTECAL Département Cinéma
Rachel Noël
+41 213169223
rachel.noel@ecal.ch
Jean Guillaume Sonnier
jean_guillaume.sonnier@ecal.ch
www.ecal.ch

ALESSIA BOTTANI



BERTRAND ROMEFORT, ELISE FAY

VIENS!

BELGIUM, FRANCE, MOROCCO | 2013 | 23' | HD | ARABIC, FRENCH
WORLD PREMIERE

Dans son village du Moyen Atlas marocain écrasé par le soleil, Mouâd s'ennuie. Il parcourt les ruelles et les environs avec ses complices ou seul, à la recherche de terrains de jeu qui lui permettraient de tromper l'indolence estivale. Rien de plus à faire qu'à tout inventer pour s'amuser, surtout quand la caméra d'Elise Fay et de Bertrand Romefort, qui passaient par là, se met à tourner et accompagne ses caprices. Mouâd comprend vite que cet outil le « grandit » au sens filmique du terme, et il multiplie les mises en scènes facétieuses (par exemple, un faux appel à la prière avec un trépode en guise de microphone) pour se rendre intéressant. Bienveillant, le regard des cinéastes se met au diapason de l'énergie déployée par l'adolescent pour faire un film dont il sera le héros. Sans prétention, *Viens!* est une invitation à se laisser emporter par la fantaisie d'un personnage dont l'existence sans surprise, presque immuable, se trouve brusquement stimulée par la présence d'un intrus qu'il sait instinctivement mettre au service des territoires imaginaires de l'enfance.

Mouâd langweilt sich in seinem in der Sonne glühenden Dorf im mittleren Atlasgebirge. Um der sommerlichen Trägheit zu entgehen, ist er alleine oder mit seinen Freunden in den Gassen und der Umgebung unterwegs und sucht nach Orten zum Spielen. Bleibt nur noch, alles zu erfinden, was man zum Spass haben braucht – vor allem dann, wenn Elise Fay und Bertrand Romefort zufällig mit einer Kamera vorbeikommen und seine Launen filmen. Mouâd begreift schnell, dass ihn dieses Werkzeug im filmischen Sinn «grösser» macht, und lässt sich eine Reihe amüsanter Inszenierungen einfallen (etwa der falsche Gebetsruf mit dem Stativ als Mikrofonersatz), um das Interesse an seiner Person wach zu halten. Der wohlwollende Blick der Filmemacher geht auf die Energie ein, die der Jugendliche an den Tag legt, um einen Film zu machen, dessen Hauptdarsteller er ist. *Viens!* ist eine bescheidene Einladung, sich von der Vorstellungskraft eines Menschen mitreissen zu lassen, dessen immer gleiches, überraschungsfreies Leben plötzlich Anregung durch einen Eindringling von aussen erfährt, den er instinktiv in den Diensten der kindlichen Phantasie stellt.

In his sun-drenched village in Morocco's Middle Atlas, Mouâd is bored. He wanders the little streets and surroundings, alone or with friends, in search of play areas that would allow him to overcome the lethargy of summer. There is nothing else to do. If you want to have fun, you have to invent everything, especially when the camera of Elise Fay and Bertrand Romefort, who were passing through the area, starts rolling and following his whims. Mouâd quickly understands that this tool "makes him bigger" in the cinematic sense of the term, and he plays up his jokingly staged scenes (for example, a false call to prayer using a tripod as the microphone) so as to appear interesting. The filmmakers' kindly vision falls into step with the energy expended by the adolescent as he makes a film in which he takes the starring role. The unpretentious *Viens!* invites us to be swept away by the fantasies of a character whose life, lacking any surprises, verging on the immutable, is suddenly stimulated by the presence of an intruder that he is instinctively able to bring into the realm of childhood imagination.

CINEMATOGRAPHY
Bertrand Romefort,
Elise Fay

SOUND
Bertrand Romefort


EDITING
Clément Demaria

PRODUCTION
Bertrand Romefort,
Elise Fay

FILMOGRAPHY
2013 *Viens!* (sf)

CONTACT
Elise Fay
Les Films du Crochet
+32 487586359
elise.fay.bxl@gmail.com

EMMANUEL CHICON



**UN HOMMAGE CONSACRÉ À LAILA PAKALNINA,
UNE AUTEURE RECONNUE DANS LE DOMAINE DE
LA CRÉATION ET DE LA RECHERCHE FORMELLE.**

**EINE HOMMAGE AN LAILA PAKALNINA,
EINE ANERKANNTE AUTORIN IM BEREICH DER
FILMREALISATION UND FORMFINDUNG.**

**A TRIBUTE TO LAILA PAKALNINA, ACKNOWLEDGED
FOR HER CREATIVITY AND FORM FINDING.**

An aerial photograph of a textured, grey surface, possibly a beach or a large-scale architectural detail. A prominent vertical crease or shadow runs down the center of the image. The texture is uneven and granular. The text is overlaid on the right side of the image.

**ATELIER
LAILA PAKALNINA**

LAILA PAKALNINA

BIOGRAPHY

SELECTED FILMOGRAPHY (DOCUMENTARY FILMS)

- 2012 *Sniegs* (mlf)
- 2011 *33 Zveri ziemašsvetku vecitim* (mlf)
- 2010 *Pa Rubika celu* (mlf)
- 2008 *Par dzimteniti* (mlf)
- 2006 *Teodors* (mlf)
- 2004 *Leiputrija* (mlf)
- 2004 *Autobuss* (mlf)
- 2004 *Bus Labi* (sf)
- 2002 *Martins* (sf)
- 2001 *Mostieties!* (sf)
- 2001 *Papa Gena* (sf)
- 1997 *Ozols* (sf)
- 1996 *Pasts* (sf)
- 1996 *Pramis* (sf)
- 1995 *Ubans* (mlf)
- 1993 *Baznica* (mlf)
- 1991 *Doms* (sf)
- 1991 *Vela* (sf)
- 1991 *Iesana* (sf)

Laila Pakalnina est née en 1962 à Liepāja, en Lettonie. En 1986, elle est sortie diplômée de l'Université de Moscou et a continué ses études au VGİK d'où elle a obtenu un diplôme en 1991, année de l'indépendance de la Lettonie après la dissolution de l'Union soviétique. La Lettonie est à la fois son pays et sa muse: depuis 1991, elle n'a eu cesse de suivre les changements qui ont eu lieu après l'indépendance à travers une vision profondément personnelle, à mi-chemin entre le lyrique et le grotesque: ponctuées de clins d'œil récurrents au cinéma russe classique, les situations, les formes et les attitudes pourraient souvent rappeler Chaplin et, surtout, Tati. Laila Pakalnina développe une approche antinaturaliste originale qu'elle utilise avec des variations de tonalité dans toutes ses œuvres, et qui répond à des règles internes strictes: les mots ne sont jamais mis en avant contrairement aux petits gestes auxquels la réalisatrice donne un maximum de sens. Elle utilise également les sons de manière créative ainsi qu'un encadrement extrêmement élégant et riche de sens. Les films de Laila Pakalnina sont marqués par un univers complexe et pourtant extrêmement accessible, un cocktail unique de légèreté et de profondeur dans lequel la réalité, souvent dure, qu'elle dépeint devient étrange, ironique et incroyablement poétique.

Laila Pakalnina wurde 1962 im lettischen Liepāja geboren. 1986 machte sie ihren Abschluss an der Universität Moskau und setzte ihr Studium am VGİK fort, das sie 1991, im Jahr der Loslösung Lettlands von der Sowjetunion, abschloss. Lettland ist ihre Heimat und ihre Muse: Seit 1991 hat sie unermüdlich die nach der Unabhängigkeit eingetretenen Veränderungen mit einem sehr persönlichen, zwischen lyrisch und grotesk schwankenden Objektiv verfolgt: Situationen, Formen und Haltungen, die oft an Chaplin, noch mehr aber an Tati erinnern und von wiederkehrenden Reminiszenzen an das klassische russische Kino zeugen. Laila Pakalnina entwickelt einen eigenen, antinaturalistischen Ansatz, den sie mit variierender Tonalität in allen Arbeiten verfolgt und der auf strengen inneren Regeln beruht: Worte sind nie der Schlüssel, relevant sind die kleinen Gesten, der kreative Gebrauch des Tons und die äusserst stil- und bedeutungsvollen Einstellungen. Die Filme Laila Pakalninās tragen die Merkmale einer zugleich komplexen und sehr zugänglichen Welt, einer einzigartigen Mischung aus Leichtigkeit und Tiefe, die der oft rauen Realität etwas Merkwürdiges, Ironisches und zutiefst Poetisches verleiht.

Laila Pakalnina was born in 1962 in Liepāja, Latvia. In 1986 she graduated from Moscow University and continued her studies at VGİK graduating in 1991, the year when Latvia became independent from the dissolving Soviet Union. Latvia is both her country and her muse: since 1991 she has ceaselessly followed the changes which occurred after independence through deeply personal lenses, between the lyrical and the grotesque: situations, forms and attitude could often recall Chaplin and especially Tati, punctuated with recurring glimpses reminiscent of classic Russian cinema. Laila Pakalnina develops an original antinaturalistic approach, which she employs with tonality variations in all her works and which has its strict inner rules: words are never the keypoint and maximum relevance is given to the smaller gesture, to the creative use of sound, to the extremely stylish and meaningful framing. The films of Laila Pakalnina bring the marks of a complex and yet extremely accessible universe, a unique mixture of lightness and depth, in which the often harsh reality she depicts becomes odd, ironic and utterly poetic.



EN MATIÈRE D'ATMOSPHÈRE

LE CINÉMA DE LAILA PAKALNINA

«CE FILM A ÉTÉ CRÉÉ POUR SE RÉJOUIR DE L'EXISTENCE DU CINÉMA. SI LE CINÉMA N'EXISTAIT PAS, JE SERAIS DEVENUE MARCHANDE DE GLACES (LE PREMIER MÉTIER DONT J'AI RÊVÉ). MAIS LE CINÉMA, C'EST MIEUX QUE LES GLACES!»

PROPOS DE LA RÉALISATRICE POUR «PICAS», 2012

Laila Pakalnina n'est pas une cinéaste rationnelle. Dans son incohérence extrêmement réfléchie, elle a réalisé et produit plus de vingt films. «Un film est un film», dit-elle, peu importe qu'il s'agisse d'un court, d'un moyen, d'un long métrage, d'un documentaire, d'une fiction : le procédé et les méthodes de production peuvent varier, mais certainement pas l'attitude, qui est unique – bien qu'elle évolue constamment – et transparait avec la même force dans tous ses films.

Ses premiers travaux, en particulier la trilogie composée de *Vela* (*The Linen*, 1991), *Pramis* (*The Ferry*, 1994) et *Pasts* (*The Mail*, 1995), révèlent déjà certains des aspects et des qualités particulières de ses œuvres futures. *Vela* est son film de fin d'études au VGİK, la célèbre école nationale de cinéma de Moscou, où elle rencontra Gints Berzins, le chef opérateur qui, suite à ces trois films, deviendra de manière récurrente son directeur de la photographie, contribuant fortement à la création du style visuel caractéristique de Pakalnina. Ces films portent sur la routine quotidienne – on pourrait presque dire qu'ils ne portent sur rien de particulier. Ce qui rend ces trois courts métrages en noir et blanc extraordinaires est que dans aucun d'eux ce sont les mots qui importent le plus, mais bien les petits gestes, l'utilisation créative des sons, le cadrage extrêmement esthétique

et significatif – en définitive l'«atmosphère», qui est sans doute le concept le plus important dans la vision filmique de la réalisatrice. Ces trois films portent déjà les marques d'un univers complexe mais parfaitement accessible, un mélange unique de légèreté, d'empathie, d'attention et d'intensité, dans lequel la réalité souvent difficile que Pakalnina représente devient profondément poétique. À

qu'elle développera plus tard en tant que journaliste pour le plus important quotidien letton, «Diena». Le corpus ses travaux de la première moitié des années 1990 pourrait aussi être finalement considéré comme une documentation très personnelle, mais exceptionnelle, sur la transition de l'occupation soviétique à l'indépendance de la Lettonie.

UN UNIVERS COMPLEXE MAIS PARFAITEMENT ACCESSIBLE, UN MÉLANGE UNIQUE DE LÉGÈRETÉ, D'EMPATHIE, D'ATTENTION ET D'INTENSITÉ, DANS LEQUEL LA RÉALITÉ SOUVENT DIFFICILE QUE PAKALNINA REPRÉSENTE DEVIENT PROFONDÉMENT POÉTIQUE.

un niveau différent, on peut remarquer un autre élément récurrent dans le cinéma de Pakalnina : son pays. *Doms* (*The Dome*) a été tourné en 1991, la même année que *Vela*, et est potentiellement le film le plus frénétique de Pakalnina. Elle y filme la plus grande église de Riga transformée en refuge pour les gens qui se sont battus pour l'indépendance durant les barricades. Pakalnina révèle une approche sociale et politique plus directe,

Dans *Ozols* (*The Oak*, 1997), on remarque l'utilisation plus évidente d'un ensemble de procédés formels, notamment des lents plans panoramiques et des présentations frontales presque «en suspension» de ses personnages, que l'on retrouvera plus tard dans plusieurs de ses fictions et de ses documentaires. On peut également noter dans ce film une présence intense de la nature – l'homme en faisant partie



AKMENI

– qui deviendra un trait caractéristique de l'univers poétique de Pakalnina. Son premier et son deuxième long métrage de fiction – *Kurpe* (*The Shoe*, 1998, sélectionné au Festival de Cannes) et *Pitons* (*The Python*, 2003, sélectionné au Festival du film de Venise) –, sont étroitement liés et élargissent la palette émotionnelle et stylistique déjà riche de sa filmographie. Dans ces deux films,

souvent la narration. Le monteur-son Anrjīs Krenbergs, qui a travaillé sur la plupart des films de Pakalnina, représente sans doute pour le travail du son ce que Gints Berzins représente pour l'image, au niveau de leur contribution à la définition du style de Pakalnina.

Le son et l'image créent une atmosphère profondément originale, un espace et un temps autres – mais pas

bouleverse tous les clichés, que ce soit à l'intérieur et à l'extérieur du film même: ceux liés au « sous-genre » du détournement d'avion et de la prise d'otages, mais également tous ceux liés à la Lettonie, avec une série surréaliste d'étranges requêtes de la part de l'otage, impliquant du chocolat, des biathlètes et des chœurs comme conditions pour résoudre la crise du détournement. C'est à la fois l'un de ses films les plus tragiques et les plus amusants. Il compte aussi parmi les plus chers avec un budget de 340 000 euros, pour un nombre inhabituel – pour elle – de personnages, de scènes de foule et de décors imposants.

Pendant et après *Kilnieks*, Pakalnina a travaillé sur une série de courts métrages de fiction: *Udens* (*Water*, 2006, sélectionné à Berlin), dont nous avons emprunté le visuel principal pour l'édition de *Visions du Réel* de cette année, *Uguns* (*Fire*, 2007, nominé dans la catégorie du meilleur court métrage européen), *Akmeni* (*Stones*, 2008, sélectionné à Locarno), *Klusums* (*Silence*, 2008, sélectionné à Cannes). Au-delà des éléments énoncés dans les titres, le lien entre les films est créé par le personnage de Marija, joué par l'actrice Guna Zarina. Dans tous les films, c'est une fois de plus l'ambiance qui compte, plutôt qu'une narration conventionnelle ou un traitement traditionnel

des personnages. Tous les films peuvent être vus comme des épisodes isolés, mais la série entière témoigne d'un style personnel extrêmement cohérent et de plus en plus distinct.

Elle collabore par ailleurs avec le chef opérateur Maris Maskalans, un spécialiste des prises de vue en milieu naturel, sur le projet de documentaire moyen métrage *Leiputrija* (*Dream Land*, 2004). A nouveau, dans *Leiputrija*, de nombreux clichés typiques des documentaires sur la nature sont bouleversés, et nous regardons une décharge, presque hypnotisés, d'une multitude de points de vue non-humains et déconcertants. Ce film marque une rupture dans l'univers esthétique de Pakalnina: l'image évoque par provocation un documentaire à la façon du « National Geographic », et la réalisatrice utilise la musique comme jamais auparavant. La bande originale est signée du compositeur japonais Shigeru Umebayashi, qui a entre autres composé la musique du film *In the Mood for Love*, de Wong Kar-wai. *Leiputrija*, qui était à l'origine une commande, a finalement procuré à Pakalnina de nouvelles définitions à la notion d'« ambiance », de nouvelles techniques et lui a ouvert de nouvelles voies dans son travail de cinéaste. Par la suite, elle continuera cette exploration avec *Par Dzimteniti* (*Three Men and a Fish Pond*, 2008, sélectionné à

LES PLANS MÉTICULEUSEMENT ORCHESTRÉS LAISSENT L'ACTION SORTIR DU CADRE COMME SI DE RIEN N'ÉTAIT POUR SAISIR DES ÉLÉMENTS EXCENTRÉS, AVEC L'IMAGE COMME AVEC LE SON.

Pakalnina adopte l'idée d'une recherche (vaine): elle met en scène des « récits dramatiques absurdes », avec un sens de l'humour particulièrement subtil mais cependant mordant qui suggère une critique sociale, souvent comparé à celui de Jacques Tati. Les plans méticuleusement orchestrés laissent l'action sortir du cadre comme si de rien n'était pour saisir des éléments excentrés, avec l'image comme avec le son, qui, loin d'être purement décoratifs, « mènent »

trop lointains –, qui constituent une caractéristique inimitable des travaux de Pakalnina et que l'on retrouve dans son troisième long métrage de fiction, *Kilnieks* (*The Hostage*, 2006, sélectionné à Locarno), où la touche surréaliste atteint un de ses plus hauts points dans la filmographie de la réalisatrice. Un pirate de l'air force un avion à atterrir à l'aéroport de Riga et un enfant de sept ans, qui voyage tout seul, devient volontairement son otage. Pakalnina



LEIPUTRIJA

Locarno), autre documentaire moyen métrage tourné avec Maris Maskalans, qui place des êtres humains au cœur de la faune et de la flore de la planète en « les » regardant d'une manière assez semblable à celle dont elle observe un insecte, un oiseau ou tout être vivant. C'est dans ce film, plus que dans les autres, que l'on remarque aisément de nombreux liens avec *Ozols* et que l'on perçoit ces nouveaux travaux comme une continuation et une évolution de cet axe de recherche spécifique. Ces deux films ont sans doute laissé un autre héritage important, à savoir un intérêt grandissant pour les animaux, qui deviennent un élément inévitable, souvent en contraste avec les humains, dans le monde filmique de Pakalnina. 2006 est une année incroyablement productive durant laquelle, parallèlement à *Kilnieks* et *Udens*, elle réalise également *Teodors (Theodore)*, une élégie documentaire courte, intime et très émouvante à un vieil homme et à sa conception simple, intemporelle et pure de la vie : assis à un arrêt de bus avec quelques livres empruntés à la bibliothèque du village et une bière, celui-ci observe les micro/macro-événements se produisant dans le monde qui l'entoure et médite tranquillement. Avec le documentaire de moyen métrage *Pa Rubika Celu (On Rubik's Road, 2010, sélectionné à Venise,*

Pakalnina arrive à une association encore plus homogène de genres et d'éléments stylistiques. Rubik's Road est une piste cyclable de la périphérie de Riga, construite dans les années 1980 et tenant son nom d'Alfreds Rubiks; ancien dirigeant du parti communiste letton et farouche opposant à l'indépendance de la Lettonie en 1991. Il est élu au Parlement européen en 2009 pour représenter la nation qu'il a auparavant rejetée. *Pa Rubika Celu* constitue un portrait saisissant, tendre et dans une certaine mesure allégorique de la société contemporaine lettone. Piétons, coureurs, vélos, motos, voitures, avions, trains, etc. vont et viennent de manière maladroite et chaotique sur une route qui porte toujours le nom de Rubiks dans la plus grande indifférence, dénotant ainsi l'absence de volonté de se confronter honnêtement au passé. Mais cette interprétation politique n'est qu'une possibilité parmi de nombreuses autres. Dans *Pa Rubika Celu*, on constate que Pakalnina va plus loin dans son utilisation de certains codes du théâtre de l'absurde, qui sont d'habitude plus développés dans les fictions, en les appliquant à une œuvre documentaire. Une démarche qui, sur des notes différentes, donnera de nouveaux résultats probants dans deux récents documentaires moyen métrage : *33 zveri Ziemassvetku vecimit*

(*33 animals of Santa Claus, 2011*) et *Sniegs (Snow Crazy, 2012, sélectionné à Visions du Réel)*.

33 zveri Ziemassvetku vecimit est un portrait mélancolique de Livia, une femme âgée, dans sa vie quotidienne qu'elle partage avec 33 animaux (de toutes sortes) qui vivent dans son appartement. Pakalnina a choisi de filmer en noir et blanc, et l'ambiance évoque indubitablement l'époque soviétique et rappelle beaucoup de ses travaux, en particulier sa trilogie et *Kurpe*. L'« absurde » est ici créé par la situation elle-même et par les interactions des animaux entre eux et avec Livia. Mais la vision de Pakalnina ne s'arrête clairement pas là, et l'on commence rapidement à s'interroger sur la nature d'une attitude aussi affectueuse et d'un tel dévouement. *Sniegs* est un film sur la folie du ski dans un pays sans montagnes. Plus proche dans sa forme de *Pa Rubika Celu* et de l'ambiance de ses films de fiction, il constitue une autre critique surréaliste amusée de la société lettone. Mais là encore, ce n'est pas la seule manière de le voir : « c'est un film sur l'optimisme », explique Pakalnina, ce qu'on peut en réalité dire de tous ses films.

Sa dernière œuvre achevée à ce jour est *Picas (Pizzas, 2012, prix spécial du jury au Festival du film de Rome)*, une fiction qui tend à mêler tous les « ingrédients »

de son cinéma sous une forme de plus en plus raffinée. Elle recherche sans cesse de nouvelles solutions tout en entretenant cependant un dialogue constant avec son expérience. Si l'on regarde les travaux de Laila Pakalnina en perspective, il apparaît qu'elle a surmonté un des défis les plus redoutables, pour une cinéaste autant que pour un être humain : rester fidèle à elle-même.

EINE SACHE DER ATMOSPHERE

DAS KINO VON LAILA PAKALNINA

«DIESER FILM WURDE GEMACHT, UM SICH DARÜBER ZU FREUEN, DASS ES DAS KINO GIBT. GÄBE ES DAS KINO NICHT, MÜSSTE ICH EISVERKÄUFERIN WERDEN (DAS WAR MEIN ERSTER TRAUMBERUF). ABER KINO IST BESSER ALS EISCREME!»

STELLUNGNAHME DER REGISSEURIN IN «PICAS», 2012

Laila Pakalnina ist keine rationale Filmemacherin. In dieser wohlüberlegten Inkohärenz hat sie als Produzentin und Regisseurin mehr als zwanzig Filme geschaffen. «Ein Film ist ein Film», so ihre Worte wobei unerheblich ist, ob es sich um einen Kurzfilm oder einen mittellangen Film, einen Spielfilm, eine Doku oder eine Fiktion handelt: Die Vorgehensweise und die Produktionsmethoden mögen sich unterscheiden, nicht so die Haltung, die trotz einer kontinuierlichen Evolution alle ihre Filme durchdringt.

Ihre ersten Arbeiten, besonders die Trilogie *Vela* (*The Linen*, 1991), *Pramis* (*The Ferry*, 1994) und *Pasts* (*The Mail*, 1995), enthalten bereits einige der Eigenarten und besonderen Merkmale ihrer späteren Filme. *Vela* ist ihre Abschlussarbeit vom VGİK, dem renommierten staatlichen Filminstitut in Moskau, wo sie den Filmemacher Gints Berzins kennenlernte, der ab diesen Filmen regelmässig ihr Kameramann war und massgeblich zur Entstehung von Pakalnicas charakteristischem Bildstil beigetragen hat. Die drei Filme haben Alltagsroutinen fast könnte man sagen, nichts Besonderes zum Thema. Das Aussergewöhnliche dieser drei Schwarzweissfilme ist die geringe Bedeutung der Sprache und die maximale Relevanz kleiner Gesten, die Verwendung von Ton, die extrem stil- und

bedeutungsvollen Bildeinstellungen und natürlich die Atmosphäre, die vielleicht sogar das wichtigste Konzept in der filmischen Denkweise der Regisseurin ist. Bereits in diesen drei Filmen ist eine zugleich komplexe und extrem zugängliche Welt erkennbar, eine einzigartige Mischung aus Leichtigkeit, Empathie, Aufmerksamkeit und Tiefe, die der oft problematischen Realität Pakalnicas etwas durch und durch Poetisches verleiht. Auf einer anderen Ebene ist ein weiteres wiederkehrendes Element der Filme Pakalnicas zu erkennen: ihr Heimatland. *Doms* (*The Dome*) wurde 1991 gedreht; im gleichen Jahr entstand mit *Vela* einer ihrer vermutlich wildesten Filme. Sie filmt, wie Rigas grösste Kirche zu einem Unterschlupf für die Menschen wird, die sich während der Strassenkämpfe für die Unabhängigkeit eingesetzt haben. Pakalnina legt eine direktere soziale und politische Herangehensweise an den Tag, die sie später als Verfasserin von Leitartikeln für die *Diena*, die wichtigste lettische Tageszeitung, weiter entwickeln wird. Der von der Trilogie und *Doms* sowie allen Arbeiten von Anfang bis Mitte der 1990er-Jahre gebildete Korpus kann ebenfalls als eine sehr persönliche und einzigartige Dokumentation des Übergangs von einem Lettland unter sowjetischer Besatzung zu einem unabhängigen Lettland betrachtet werden.

In *Ozols* (*The Oak*, 1997) ist ein offenkundigerer, auf langen Panorama-Aufnahmen und frontalen, fast «schwebenden» Präsentationen ihrer Figuren beruhender Formenapparat zu beobachten, der später sowohl in Fiktionen als auch Dokumentarfilmen Anwendung finden wird. Wir finden hier auch ein ausgeprägtes Gespür für die Natur – und den Menschen als Teil davon – das ein charakteristisches Merkmal von Pakalnicas poetischem Universum sein wird. *Kurpe* (*The Shoe*, 1998), ihr erster Spielfilm, der in die Selektion der Filmfestspiele von Cannes aufgenommen wurde, und *Pitons* (*The Python*, 2003), ihr zweiter Spielfilm, auf den Filmfestspielen von Venedig gezeigt, sind eng miteinander verbunden und bauen die bereits sehr reiche stilistische und emotionale Palette ihrer Filmografie weiter aus. In beiden Filmen übernimmt Pakalnina die Idee einer (zwecklosen) Suche: Mit einem ebenso feinen wie scharfen Sinn für Humor inszeniert sie gesellschaftskritische «absurde Dramen», die oft den Verweis auf Jacques Tati nach sich ziehen. Die minutiös geplanten Einstellungen lassen die Handlung wie zufällig aus dem Bild laufen und fangen in Ton und Bild Fragmente ein, die keineswegs nur dekorativ sind, sondern die Erzählung häufig «leiten». In Sachen Definition ihres Stils ist Tonmeister Anrjjs Krenbergs, der an den meisten



KILNIEKS

Filmen Pakalninats mitgearbeitet hat, für die Tongestaltung das, was Gints Berzins auf dem Gebiet der Fotografie ist. Bild und Ton lassen eine ganz eigene Atmosphäre, einen alternativen – und doch nie zu weit entfernten – Zeit-Raum entstehen, der ein unverwechselbares Merkmal der Arbeit Pakalninats darstellt, und auch in ihrem dritten und bisher surrealistischsten Spielfilm *Kilnieks* (*The Hostage*, 2006, in Locarno ausgewählt) zu finden ist. Ein Luftpirat zwingt ein Flugzeug zur Landung am Flughafen Riga und ein 7-jähriges, alleine reisendes Kind wird freiwillig zur Geisel. Pakalnina untergräbt sämtliche, dem Film innewohnenden als auch die ihn umgebenden Klischees: In einer surrealistischen Parade besonderer Wünsche der Geisel, treten als Bedingungen zur Lösung des Geiseldramas Schokolade, Biathleten und Chöre auf den Plan und nehmen sich einiger mit der «Untergattung» Flugzeugentführung und Geiselnahme sowie mit Lettland verbundener Klischees an. Der Film zählt zu ihren bisher tragischsten, ebenso aber verspieltsten Werken. Mit einem Budget von 340.000 Euro ist er zudem einer ihrer teuersten Filme und beinhaltet eine für ihre Verhältnisse ungewöhnlich hohe Zahl an Figuren, Massenszenen und massiven Kulissen. Während und nach *Kilnieks* arbeitete Pakalnina an einer Reihe kurzer

Spielfilme: *Udens* (*Water*, 2006, in Berlin ausgewählt), aus dem das diesjährige visuelle Hauptelement des Plakats von *Visions du Réel* stammt, *Uguns* (*Fire*, 2007, nominiert für den besten europäischen Kurzfilm), *Akmeni* (*Stones*, 2008, in Locarno ausgewählt), *Klusums* (*Silence*, 2008, in Cannes ausgewählt). Abgesehen von den Elementen in den Titeln ist die von der Schauspielerin Guna Zarina gespielte Marija das Bindeglied zwischen den Filmen. In allen Filmen geht es wiederum – und erneut – vor allem um Atmosphäre, weniger um konventionelles Geschichtenerzählen und traditionelle Charakterstudien. Jeder Film kann als unabhängige Episode gesehen werden, die vollständige Serie zeugt jedoch von einem überaus stabilen und zunehmend persönlichen Stil.

Für das mittellange Doku-Projekt *Leiputrija* (*Dream Land*, 2004) arbeitete sie mit dem Kameramann Maris Maskalans, seines Zeichens Experte für Natur- und Tierkinematografie zusammen. Mit *Leiputrija* werden Klischees der Gattung Naturfilm auf den Kopf gestellt und fast hypnotisiert erleben wir eine Müllhalde aus einer Vielzahl befremdlicher, nicht-menschlicher Perspektiven. In Pakalninats Welt kommt dieser Film einem ästhetischen Schlenker gleich: Das Bild ist provokativ einem National Geographic-Dokumentarfilm nachempfunden

und sie setzt die Musik auf eine für sie ungewohnte Weise ein. Die Original-Filmmusik ist das Werk des japanischen Komponisten Shigeru Umebayashi, der unter anderem die Musik für Wong Kar-Wais *In the Mood for Love* komponiert hat. Das als Auftragsarbeit begonnene *Leiputrija* hat Pakalnina letztendlich neue Definitionen ihrer «Atmosphäre», neue technische und praktische Ver-

von ihr auf die gleiche Weise betrachtet werden, wie sie auch Insekten, einen Vogel oder ein anderes Lebewesen beobachtet. Mehr als in anderen Filmen sehen wir hier die vielen Verbindungen zu *Ozols* und nehmen diese neuen Arbeiten als eine Weiterführung und Evolution dieser spezifischen Sondierungslinie wahr. Ein weiterer Nachhall dieser beiden Filme ist das gewachsene

EINE ZUGLEICH KOMPLEXE UND EXTREM ZUGÄNGLICHE WELT IST ERKENNBAR, EINE EINZIGARTIGE MISCHUNG AUS LEICHTIGKEIT, EMPATHIE, AUFMERKSAMKEIT UND TIEFE, DIE DER OFT PROBLEMATISCHEN REALITÄT PAKALNINATS ETWAS DURCH UND DURCH POETISCHES VERLEIHT.

fahren sowie neue Wege in ihrem Filmschaffen eröffnet. Diesen Ansatz wird sie später weiter vertiefen mit *Par Dzimenteniti* (*Three Men and a Fish Pond*, 2008, in Locarno ausgewählt), einem erneut mittellangen, mit Maris Maskalans gedrehten Dokumentarfilm, wo neben Tieren auch Menschen mitwirken, die

Interesse an Tieren, die in Pakalninats Filmwelt zu einem unausweichlichen, oft mit dem Menschen kontrastierenden Element werden. 2006 ist ein ungeheuer produktives Jahr, in dessen Verlauf sie neben *Kilnieks* und *Udens* ebenfalls *Teodors* (*Theodore*) dreht; eine kurze, intime und sehr bewegende



dokumentarische Elegie an einen betagten Mann und seine einfache, zeitlose und reine Lebensauffassung: einige in der Stadtbibliothek ausgeliehenen Bücher, ein Bier und eine Bushaltestelle, von der aus er die Welt um sich herum beobachtet und ruhig über die grossen und kleinen Ereignisse in seiner nächsten Umgebung sinniert. Mit dem mittellangen Dokumentarfilm

und in gewissem Mass allegorisches Porträt der modernen lettischen Gesellschaft. Die ungeschickte und chaotische Bewegung von Fussgängern, Läufern, Velos, Motorrädern, Autos, Flugzeugen, Zügen, etc., spielt sich auf dem weiterhin nach Rubik benannten Weg ab und macht den fehlenden Willen deutlich, sich wirklich mit der Vergangenheit auseinander zu setzen.

DIE MINUTIÖS GEPLANTEN EINSTELLUNGEN LASSEN DIE HANDLUNG WIE ZUFÄLLIG AUS DEM BILD LAUFEN UND FANGEN IN TON UND BILD FRAGMENTE EIN.

Pa Rubika Celu (*On Rubik's Road*, 2010, in Venedig ausgewählt), erreicht Pakalnina eine noch geschmeidigere Vereinigung von Genres und Stilelementen. *Rubik's Road* ist ein Fahrradweg ausserhalb Rigas, der in den 1980er-Jahren angelegt und nach Alfred Rubik, einem ehemaligen Anführer der kommunistischen Partei Lettlands und heftigen Gegner der Unabhängigkeit 1991, benannt wurde. Rubik wurde 2009 in das Europaparlament gewählt, wo er die von ihm bekämpfte Nation vertritt. *Pa Rubika Celu* ist ein scharfes, liebevolles

Wobei die direkte politische Auslegung nur eine von vielen Möglichkeiten ist. In *Pa Rubika Celu* ist eine neue Ebene der Anwendung einiger der absurden Drama-Codes zu sehen, die normalerweise in Spielfilmen ausgeprägter zum Einsatz kommen als in Dokumentarfilmen. Eine Haltung, die auf unterschiedliche Weise in zwei jüngeren mittellangen Dokumentarfilmen eine weitere Evolution erfährt: *33 zveri Ziemassvetku vecitim* (*33 animals of Santa Claus*, 2011) und *Sniegs* (*Snow Crazy*, 2012, bei Visions du Réel ausgewählt).

33 zveri Ziemassvetku vecitim ist das melancholische Porträt von Livia, einer alten Frau, die ihr Leben mit 33 Tieren aller Art teilt, die in ihrer Wohnung leben. Pakalnicas Entscheidung für Schwarzweiss schafft eine Atmosphäre, die unweigerlich die Sowjetzeit heraufbeschwört, und neben vielen anderen ihrer Arbeiten besonders die Trilogie und *Kurpe* in Erinnerung ruft. Das «Absurde» entsteht hier durch die Situation selbst und durch die Interaktionen der Tiere untereinander und mit Livia. Doch Pakalnina sieht eindeutig mehr als nur das und auch wir beginnen bald, uns Fragen über das Wesen einer so überwältigend liebevollen Haltung und Hingabe zu stellen. *Sniegs* handelt von der fanatischen Liebe zum Skisport in einem berglosen Land. Der formell *Pa Rubika Celu* und der Atmosphäre ihrer Spielfilme näher stehende Film ist eine weitere surrealistische Kritik der lettischen Gesellschaft. Doch auch hier gibt es mehr als eine Betrachtungsweise: «Es ist ein Film über Optimismus» so Pakalnina, wobei man das eigentlich von allen ihren Filmen sagen kann. Ihr jüngstes, abgeschlossenes Werk ist *Picas* (*Pizzas*, 2012 Sonderpreis der Jury auf dem Filmfestival von Rom), ein Spielfilm, der alle «Zutaten» ihres Filmerschaffens in zunehmend prägnanter Form vereint. Stets mit neuen Lösungen experimentierend, dabei aber in

kontinuierlichem Dialog mit ihrer Erfahrung. Eine rückblickende Betrachtung der Arbeit Laila Pakalnicas lässt ahnen, dass ihr etwas gelungen ist, was für Filmemacher und Menschen allgemein zu den grössten Herausforderungen des Lebens zählt: sich selbst treu zu bleiben.

A MATTER OF ATMOSPHERE

THE CINEMA OF LAILA PAKALNINA

“THIS FILM WAS CREATED TO REJOICE AT THE EXISTENCE OF CINEMA. IF CINEMA DIDN'T EXIST, I WOULD HAVE TO BECOME AN ICE-CREAM VENDOR (THAT WAS MY FIRST DREAM PROFESSION). BUT CINEMA IS BETTER THAN ICE-CREAM!”

DIRECTOR'S STATEMENT FOR “PICAS”, 2012

Laila Pakalnina is not a rational filmmaker. In her extremely thoughtful incoherence she has directed and produced more than twenty films. “A film is a film” she says, no matter if short, medium-length, feature, documentary, fiction: the process and the production methods might be different, but certainly not the attitude, which is one – though constantly evolving – and permeates equally all her films.

Her first works, especially the trilogy *Vela* (*The Linen*, 1991), *Pramis* (*The Ferry*, 1994) and *Pasts* (*The Mail*, 1995), already reveal some of the particular aspects and qualities of her future works. *Vela* is her graduation work at VGIK, the renowned national film school in Moscow, where she met Gints Berzins, the cinematographer who, starting from these films, will become her recurrent DOP, heavily contributing in the creation of Pakalnina's distinctive visual style. The three films focus on daily routines, we could almost say they focus on nothing special. What makes these three black and white shorts extraordinary is that in none of them words are the key point and maximum relevance is given to the smaller gesture, to the creative use of sound, to the extremely stylish and meaningful framing, finally: to the “atmosphere”, possibly the most important concept in the director's filmic way of thinking.

These three films already bring the marks of a complex and yet extremely accessible universe, a unique mixture of lightness, empathy, attentiveness and depth, in which the often difficult reality Pakalnina depicts becomes utterly poetic. On a different layer we could notice another recurring note in Pakalnina's cinema: her country. *Doms* (*The Dome*) was filmed in 1991,

by the trilogy, *Doms* and all the works of the early to mid-nineties could also finally be considered as very personal yet exceptional documentation on the transition from Soviet Union occupation to independence in Latvia.

In *Ozols* (*The Oak*, 1997) we notice a more evident formal apparatus, based on slow panoramic shots and frontal, almost “suspended” presentations of

A COMPLEX AND YET EXTREMELY ACCESSIBLE UNIVERSE, A UNIQUE MIXTURE OF LIGHTNESS, EMPATHY, ATTENTIVENESS AND DEPTH, IN WHICH THE OFTEN DIFFICULT REALITY PAKALNINA DEPICTS BECOMES UTTERLY POETIC.

the same year of *Vela*, and is possibly the most frantic film of Pakalnina. She films the main church in Riga becoming a shelter for the people who stood up for independence during the barricades. Pakalnina reveals a more direct social and political approach, which she will later develop as an editorial writer for the most important Latvian daily newspaper, “Diena”. The corpus formed

her characters, which we will later see applied in several future works both fiction and documentaries. We can also find here a particularly intense sense of nature – and man as a part of it – which will become a distinctive trait of Pakalnina's poetic universe. Her first fiction feature *Kurpe* (*The Shoe*, 1998, selected at the Cannes Film Festival) and her second, *Pitons* (*The Python*,



KURPE

2003, selected at the Venice Film Festival) are closely related and expand further the already rich emotional and stylistic palette in her filmography. In both films Pakalnina adopts the idea of a (pointless) search: she deploys “absurd dramas”, with a particularly delicate yet sharp sense of humour implying social critique, often compared to Jacques Tati’s. The meticulously

THE METICULOUSLY ORCHESTRATED SHOTS CASUALLY LEAVE THE ACTION FLOWING OUT OF THE FRAME, CAPTURING OFF-CENTERED FRAGMENTS, BOTH WITH IMAGE AND SOUND.

orchestrated shots casually leave the action flowing out of the frame, capturing off-centered fragments, both with image and sound which, far from being purely ornamental, often “lead” the narration. Sound editor Anrijs Krenbergs, who worked on most of Pakalnina’s films, possibly represents for the sound work what Gints Berzins represents for the image in terms of contributing to the definition of her style. Sound and image create a deeply original atmosphere, an alternative – yet not

too far – space and time, which represent an unmistakable trait of Pakalnina’s works and which we find also in her third fiction feature, *Kilnieks* (*The Hostage*, 2006, selected in Locarno), where the surrealistic note reaches one of the highest points in her filmography. A hijacker forces a plane to land at Riga Airport and a 7-year old child, travelling on his own, voluntarily becomes a hos-

tage. Pakalnina subverts all the clichés, both within and outside the film itself: the ones related to the “sub-genre” of the airplane hijacking and hostage holding, and also all the clichés related to Latvia, in a surrealistic parade of peculiar requests from the hostage, involving chocolate, biathletes and choirs as conditions to solve the hijacking crisis. It is one of the most tragic and at the same time playful of her films. It is also among the most expensive with a budget of 340.000 euros, for an unusual – for

her- number of characters, mass scenes and massive sets.

During and after *Kilnieks*, Pakalnina worked on a series of short fiction films: *Udens* (*Water*, 2006, selected in Berlin) from which we borrowed the main visual of this year’s Visions du Réel, *Uguns* (*Fire*, 2007, nominated as best European short), *Akmeni* (*Stones*, 2008, selected in Locarno), *Klusums* (*Silence*, 2008, selected in Cannes). Apart from the elements in titles, the connection between the films is provided by the character of Marija, played by actress Guna Zarina. In all the films it is also, and again, a matter of atmosphere over conventional storytelling and traditional character study. Each film can be seen as an isolated episode, but the whole series testifies to an extremely solid and increasingly distinct personal style. She also collaborates with DOP Maris Maskalans, expert in nature and wildlife cinematography, on the medium-length documentary project *Leiputrija* (*Dream Land*, 2004). Once again, in *Leiputrija*, a number of clichés of nature documentaries are subverted and, almost hypnotized, we look at a dumpsite from a multitude of estranging non-human points of view. The film represents quite an aesthetical swerve in Pakalnina’s universe: the image is provocatively evoking a “National Geographic-like documentary and she employs music

like she never did beforehand. The original score is signed by Japanese composer Shigeru Umabayashi who, among other works, composed the music for Wong Kar-wai’s *In the Mood for Love*. *Leiputrija*, started as a commissioned work, ended up providing Pakalnina with new definitions of “atmosphere”, new technical and practical practices and opening new ways in her filmmaking. She will later explore further this path with *Par Dzimteniti* (*Three Men and a Fish Pond*, 2008, selected in Locarno), again a medium-length documentary shot with Maris Maskalans, which welcomes human beings among the wildlife of the planet, looking at ‘them’ quite in the same way as she observes an insect, a bird or whichever being. It is here, more than in other films, where we can easily notice many connections with *Ozols*, and perceive these new works as a continuation and evolution of that specific line of research. Another important legacy of these two films is possibly the increasing interest in animals, which become an inescapable element, often in contrast with humans, in Pakalnina’s filmic world. 2006 is an incredibly productive year in which, along with *Kilnieks* and *Udens* she also completes *Teodors* (*Theodore*), a short, intimate and very moving documentary elegy for an elderly man and for his simple, timeless and



MARTINS

pure idea of life: some books borrowed at the village library and a beer sitting on the bus stop bench, watching and quietly pondering the world's micro/macro events around him.

With the medium-length documentary *Pa Rubika Celu* (*On Rubik's Road*, 2010, selected in Venice), Pakalnina reaches an even smoother combination of genres and stylistic elements. Rubik's road is a bicycle path in the outskirts of Riga, built in the 80s and named after Alfreds Rubiks, former leader of the Latvian communist party and strong opposer of Latvian independence in 1991, elected to European parliament in 2009 to represent the nation he was against. *Pa Rubika Celu* is a sharp, affectionate and, to some extent, allegorical portrait of contemporary Latvian society. The clumsy and chaotic movement of pedestrians, runners, bicycles, motorbikes, cars, planes, trains, etc. happens on a road indifferently still called Rubik's, pointing the lack of will to deal properly with the past. But the direct political interpretation is only one amongst many possible. In *Pa Rubika Celu* we observe a further step in applying some of the absurd drama codes, usually more developed in the fictions, to a documentary work. An attitude which, on different notes, will find new achievements in two recent medium-length documentaries:

33 zveri Ziemassvetku vecitim (*33 animals of Santa Claus*, 2011) and *Sniegs* (*Snow Crazy*, 2012, selected at Visions du Réel).

33 zveri Ziemassvetku vecitim is a melancholic portrait of Livia, an elderly woman, in her everyday life shared with the 33 animals (all sorts) which live in her apartment. Pakalnina chooses to shoot in black and white, the atmosphere undoubtedly evokes the Soviet time and recalls many of her works, especially the trilogy and *Kurpe*. The 'absurd' here is provided by the situation itself and by the interactions of the animals, between them and with Livia. But Pakalnina clearly sees more than that and we soon start questioning ourselves about the nature of such an overwhelming loving attitude and dedication. *Sniegs* is a film about and around ski madness in a mountainless country. Formally closer to *Pa Rubika Celu* and to the atmospheres of her fiction films, it is another amused surreal critique of Latvian society. But again, that is not the only way of seeing it: "It's a film about optimism" says Pakalnina, but we can actually say that about all her films.

Her last completed work to date is *Picas* (*Pizzas*, 2012 Special Jury Prize at the Rome Film Festival), a fiction which tends to merge all the "ingredients" of her cinema in a more and more refined

form. Always experimenting with new solutions but in a constant dialogue with her experience. By looking at Laila Pakalnina's works in perspective, it seems she overcame one of the most complex challenges, for a filmmaker as well as for a human being: to stay true to herself.

IL Y A UN FILM À FAIRE LÀ

ENTRETIEN AVEC LAILA PAKALNINA

VOUS AVEZ SOUVENT DIT QUE «LES FILMS VIENNENT À VOUS». QU'ENTENDEZ-VOUS PAR LÀ EXACTEMENT ?

C'EST VRAI, LES FILMS VIENNENT À MOI, ET C'EST UN PROCESSUS ABSOLUMENT IRRATIONNEL. JE NE FAIS PAS PARTIE DE CES RÉALISATEURS QUI PEUVENT FAIRE DES FILMS «À PROPOS DE» QUELQUE CHOSE. J'AI BESOIN D'ÉLÉMENTS VISUELS, D'ÉLÉMENTS ÉVOCATEURS. PARFOIS C'EST JUSTE UN LIEU. VOUS VOUS RETROUVEZ QUELQUE PART ET VOUS VOUS RENDEZ COMPTE QUE C'EST UN ENDROIT OÙ UN FILM POURRAIT SE SITUER. ALORS VOUS Y REVENEZ POUR COMMENCER LE FILM. PAR EXEMPLE : IL Y A QUELQUE TEMPS, EN HIVER, JE ME SUIS PERDUE EN CONDUISANT ET SUIS ARRIVÉE PAR HASARD DANS UN LIEU OÙ IL Y AVAIT JUSTE UNE GRANDE ET HAUTE CHEMINÉE.

C'était une ancienne usine de céramique désaffectée, mais la cheminée était toujours là, et des gens vivaient toujours dans les environs. Je ne m'y suis pas arrêtée plus de 10-15 minutes, mais j'ai su que je devrais y revenir car j'avais le sentiment qu'«il y avait un film» à cet endroit. Nous sommes donc revenus au printemps simplement pour nous assurer que ce n'était pas une erreur. J'ai eu de nouveau cette impression et nous avons donc commencé à tourner. Avec mon dernier film, *Cetrdesmit divi* (*Forty Two*), il s'est passé plus ou moins la même chose. L'an dernier, j'ai couru un marathon pour la première fois, et ça a été très intéressant d'un point de vue sportif et visuel. Toutes les images que j'avais d'un marathon, qui provenaient pour la plupart de reportages télévisés et de quelques documentaires, n'avaient rien à voir avec ce que je vivais. Au moment où j'ai terminé ce marathon, j'ai su que je voulais courir avec une caméra et filmer, ce que j'ai fait un an plus tard.

Cela est presque révolutionnaire de voir des images qui tremblent dans un film de Laila Pakalnina.

(Rires) Oui, mon monteur plaisantait aussi en disant que les gens seraient déconcertés, sachant à quel point je n'aime pas la caméra au poing et quelle inconditionnelle du trépied je suis. Mais

pas la peine de s'inquiéter, il y a aussi beaucoup de plans fixes dans le film.

Beaucoup de membres de votre équipe vous ont suivie au fil des ans. Comment avez-vous choisi ceux avec qui vous avez travaillé et travaillez aujourd'hui ? Et comment travaillez-vous avec eux ?

Eh bien, je dirais qu'eux aussi viennent à moi, comme les idées. Monteur, chef opérateur, ingénieur du son, directeurs artistiques de mes films de fiction, la plupart deviennent en réalité co-auteurs. Ils connaissent déjà ma vision des choses, mais «je ne suis que moi», je suis limitée, aussi ils apportent leur valeur ajoutée à ce que je veux en tant que réalisatrice.

Créer ou recréer une atmosphère semble être à la fois l'origine et le but essentiel de vos travaux. Comment définiriez-vous une atmosphère ? Comment travaillez-vous sur le sentiment éthéré bien que radical d'une perception différente de l'espace et du temps ?

C'est vrai, je me concentre avant tout sur l'atmosphère quand je pense à mes films. J'aime varier les modes de narration et les manières de réaliser, mais il doit y avoir une atmosphère dans les films. C'est incontestablement l'élément essentiel. Elle peut même

remplacer l'histoire. Elle est importante à mes yeux car elle permet d'«entrer» dans votre film. Soit vous manipulez les spectateurs, soit vous les laissez entrer dans votre film et les appréhendez en quelque sorte de l'intérieur. C'est comme laisser une porte ouverte ou, mieux, un «cadre ouvert». Bien sûr, il ne suffit pas de mettre de la musique à un moment donné pour créer une atmosphère. La musique n'est qu'un des multiples moyens cinématographiques à disposition, et à vrai dire je m'en sers très peu. On peut créer une atmosphère simplement avec des sons, avec le montage, tous les procédés du cinéma permettent de créer une atmosphère.

Parmi vos films, c'est sans doute dans *Leiputrija* (*Dream Land*), que l'on retrouve le plus de musique, or votre approche visuelle y est aussi clairement différente de celle de vos films précédents. Je suppose que c'est dû aux contributions du chef opérateur Maris Maskalans et du compositeur Shigeru Umebayashi. Comment ce projet a-t-il pris forme ?

J'ai été contactée par une société de production qui avait imaginé tourner un film dans une décharge. Je n'avais pas envie de faire un film à caractère ouvertement «social», alors j'ai pensé à toutes les créatures qui vivent dans une décharge. Maris était le chef opérateur



idéal pour ce film, et il possède un grand savoir-faire pour filmer la nature et les animaux. Qui plus est, il est incroyablement patient. Nous avons dû attendre 36 heures pour faire une seule prise de vue d'une chouette! Après ce film, j'ai commencé à me sentir plus confiante à l'idée de filmer des êtres humains : je suis prête à attendre. Nous avons filmé pendant presque deux ans et, une fois que j'ai commencé le montage, la question de la musique s'est tout de suite posée. Je n'en utilise pas d'habitude, mais je me suis assez vite rendu compte qu'ici, il m'en faudrait. Or, j'étais au Festival du film de Venise en 2003 avec *Pitons (The Python)* et j'y ai rencontré Shigeru Umebayashi qui a entre autres composé la musique de *In the Mood for Love* de Wong Kar-wai et qui est très célèbre. Mais je ne le connaissais pas lorsque je l'ai rencontré ; il était simplement un compositeur japonais. Nous avons échangé nos cartes et il m'a donné un CD. Quelques mois plus tard, je l'ai écouté. J'ai alors découvert sa merveilleuse musique et j'ai demandé au producteur de l'engager pour *Leiputrija*. Après cela seulement, par curiosité, j'ai entré son nom sur Google et j'ai découvert à quel point il était célèbre. Le fait qu'il ait accepté de composer la bande originale du film, malgré la somme ridicule que nous pouvions le payer, est pour moi de l'ordre du

conte de fées. Il s'agit de ma première et presque unique expérience avec des bandes sons composées. Cela s'est reproduit avec *Picas (Pizzas)* même si c'était tout à fait différent, car quand on pense musique, on ne pense sans doute pas au hip-hop de *Picas*. Mais c'était exactement ce qu'il me fallait. C'est la poésie de cette génération. Je ne peux pas dire que la poésie est morte, mais il y a vingt ans on lisait encore de la poésie tandis qu'aujourd'hui, le hip-hop est devenu pour beaucoup de gens le moyen d'échanger ses sentiments par rapport à la vie.

J'aimerais faire une transition de *Leiputrija* à *Par Dzimteniti (Three Men and a Fish Pond)*, qui ressemble à un zoom arrière de la décharge pour inclure des êtres humains. Quel rapport entre ces deux films ?

Ces films sont en effet liés par de nombreux aspects, à commencer par la présence de Maris en tant que chef opérateur : on retrouve le même type d'approche en matière de prise de vue, la même nécessité d'observer et d'attendre que les choses se passent. C'est en fait le lieu lui-même qui nous a donné la possibilité de voir des êtres humains vivant au même rythme que tous les autres êtres qui nous entouraient. Regarder la nature, et les êtres humains comme une partie intégrante

de celle-ci, aide véritablement à mieux nous comprendre. Et oui, c'est aussi très important de sourire un peu de nous-mêmes.

C'est un sentiment que l'on retrouve d'après moi dans toute votre filmographie. Il semble que, d'une manière très tendre, vous montrez systématiquement la maladresse des humains, et souvent le sourire vient de la façon dont vos personnages se déplacent. De fait, dans vos films, fictions ou documentaires, on retrouve un inventaire assez exhaustif de moyens de transport : bateaux, vélos, voitures, camions, trains, bus, mobylettes... D'où vous vient cette fascination ?

C'est une question difficile, mais ce n'est sans doute pas une coïncidence si le tout premier film des frères Lumière portait sur un train. Et je suppose qu'ils avaient choisi ce sujet parce qu'il se mettait en mouvement. Je crois que c'est pour la même raison que l'on retrouve tant de moyens de transport dans mes films, et aussi parce qu'ils ne font pas que se mettre en mouvement mais qu'ils transportent des gens, nous transportent nous, d'un point à un autre. Un de mes prochains films pourrait à nouveau concerner un moyen de transport. Les producteurs de *Autobuss* m'ont demandé de faire *Autobuss 2*, afin de rendre compte des changements qui

se sont produits depuis l'époque du tournage. Je n'avais pas envie de refaire un film sur un bus et il m'a répondu : « D'accord, faites-en un sur des avions alors ». J'ai donc commencé à réfléchir à cette étrange route aérienne des compagnies ouzbèkes, qui va de Tachkent à New York en passant par Riga. Je ne sais pas si et quand je le ferai, mais je sens qu'il y a un film à faire là, et ce serait encore une fois un film portant sur un moyen de transport.

Je suis d'une certaine manière frappé quand vous dites « il y a un film à faire là », comme cela s'est passé pour votre dernier film *Chimney*. J'ai l'impression que vous êtes constamment ouverte à de nouvelles inspirations et que vous réussissez à réaliser tous vos projets. Avez-vous déjà été obligée d'abandonner un projet ? Avez-vous déjà connu la frustration comme, j'imagine, la plupart de vos collègues ?

Eh bien, je pense que « s'il y a un film à faire », alors on peut le faire. Je viens d'un pays où il y a très peu d'argent pour le cinéma, en particulier pour le genre de films que je fais. Mais, je dirais que le plus important c'est d'avoir une idée, qui fait naître le désir de faire un film. Si vous avez ça, vous pouvez le faire. Ça ne veut pas dire que je veux que les gens travaillent gratuitement, mais



PA RUBIKA CELU

c'est sans doute l'une des raisons pour laquelle ma filmographie contient plus de documentaires que de fictions. Mes films ne coûtent pas cher. Pour le dernier: l'équipe était composée d'un chef opérateur, d'un preneur de son également ingénieur du son, d'un monteur, et c'est moi qui l'ai produit. Le fait de faire des films n'est pas un «alibi» pour rester assise sur une idée pendant dix ans. Cela peut prendre quelques années, mais dans la plupart des cas, il faut faire quelque chose de son idée dès que possible, car on change constamment. Et très probablement, on commencera rapidement à ressentir le besoin de se tourner vers une nouvelle idée.

Vous avez aussi travaillé comme journaliste. Ces deux manières de voir les choses, en tant que journaliste et en tant que réalisatrice, ont-elles jamais interagi ?

J'ai travaillé comme journaliste pendant neuf ans, puis le journal pour lequel je travaillais a été vendu et nous n'avons pas pu savoir qui était le nouveau rédacteur en chef. Beaucoup de journalistes qui craignaient de potentielles manipulations politiques ont alors démissionné, et j'ai fait de même. C'était en 2009. Je pense que la réalisation de films a plus influencé ma manière d'écrire que l'inverse. Je me suis rendu compte à de nombreuses reprises que j'écrivais mes

rubriques «en images». Mais l'inverse s'est aussi produit. Les idées de *Pitons* et *Picas* me sont venues en lisant des communiqués d'agences de presse. Je dirais que j'ai trouvé ces films dans la presse.

Quand vous avez présenté *Pitons*, on vous a demandé si vous aviez vécu des expériences traumatisantes à l'école, mais vous avez répondu que ce n'était pas le cas. Cette réponse tient-elle compte de votre passage au VGIK (Institut de la cinématographie Guerasimov, Moscou). Comment vos premiers travaux y ont-ils été reçus, et quels sont vos souvenirs de ces années d'apprentissage ?

En fait, avant le VGIK, j'ai été diplômée à l'université de Moscou, qui avait une approche traditionnelle de l'enseignement. Puis je suis entrée au VGIK, qui poursuivait des méthodes complètement différentes, et j'ai eu l'impression que tout était un peu étrange. C'est seulement après avoir obtenu mon diplôme que je me suis rendu compte que la formation que j'y avais reçue était de très haute qualité. La démarche consistait à vous donner le sentiment de n'être bon à rien, afin de provoquer votre détermination à prouver le contraire. J'ai d'abord trouvé cela scandaleux, bien sûr, mais ça a ensuite fonctionné pour moi: j'ai eu vraiment envie de leur montrer que je pouvais faire quelque chose. Certaines

écoles ont tendance à faire facilement trop grand cas de toute manifestation précoce de talent, mais ça n'était vraiment pas dans l'usage et je n'ai compris que plus tard à quel point cela avait été une expérience précieuse pour moi d'avoir été formée de cette manière. Nous avions également la possibilité de nous exercer à tout moment. Pendant notre temps libre, nous faisons inlassablement des montages à partir de n'importe quel morceau de film 35mm que nous trouvons, même dans la poubelle. J'ai reçu l'un des enseignements qui m'a été le plus utile de mon professeur Viktor Lisakovich, qui nous demandait de repérer les erreurs de montage des autres et de les corriger. Je crois que c'est grâce à ces cours que j'ai commencé à voir qu'un seul photogramme peut faire la différence et que j'ai acquis le sens du montage. J'ai gardé un autre héritage essentiel de mes années au VGIK à travers les films que j'ai eu le grand privilège de voir. Le VGIK avait accès à la cinémathèque de Moscou qui possédait une merveilleuse collection de films du monde entier, que l'on pouvait regarder sur grand écran. J'ai aussi reçu de nombreux autres enseignements qui sont restés des règles pour moi, comme par exemple de ne jamais critiquer votre cadreur si votre travail en tant que réalisateur n'est pas comme vous l'escomptiez.

***Vela (The Linen)* et *Doms (The Dome)* sont vos films de fin d'études au VGIK. Quel accueil ont-ils reçu de vos professeurs ?**

Je crois que mon professeur s'est rendu compte que je voulais faire quelque chose de différent, et il m'y a autorisée. Mais il ne savait pas vraiment quoi faire avec moi. Il ne m'a donc pas aidée, mais il ne m'a pas fait de reproches pour autant, bien que ses films soient extrêmement différents des miens.

Avez-vous le sentiment d'être une réalisatrice très différente de celle que vous étiez à vos débuts ?

Il y a quelques années, le VGIK m'a invitée à faire partie d'un jury évaluant des travaux d'étudiants, ce qui m'a amenée à comparer mes rêves, mes idées et mes idéaux d'étudiante concernant le cinéma avec ceux que j'ai au point où je suis arrivée aujourd'hui. Et à vrai dire, je crois que j'ai beaucoup de chance, car j'ai le sentiment de ne pas les avoir trahis. Bien sûr, ils ont changé, mais ils sont restés dans la continuité de ce que je ressentais à l'époque, qui n'était qu'un moment différent.

DA IST EIN FILM

EIN GESPRÄCH MIT LAILA PAKALNINA

SIE HABEN OFT GESAGT, DASS «FILME ZU IHNEN KOMMEN». WAS GENAU MEINEN SIE DAMIT? FILME KOMMEN ZU MIR UND DAS IST EIN VOLLKOMMEN IRRATIONALER VORGANG. ICH ZÄHLE NICHT ZU DEN REGISSEUREN, DIE FILME «ÜBER» ETWAS MACHEN KÖNNEN. ICH BRAUCHE ETWAS VISUELLES, ETWAS ATMOSPHÄRISCHES. MANCHMAL IST DAS EINFACH NUR EIN ORT. DU BIST AN EINEM ORT UND STELLST FEST, DASS ES EIN ORT IST, AN DEM EIN FILM STATTFINDEN KÖNNTE. ALSO GEHST DU HIN UND BEGINNST DEN FILM. EIN BEISPIEL: VOR EINIGER ZEIT HABE ICH MICH IM WINTER VERFAHREN UND WAR PLÖTZLICH AN EINEM ORT, AN DEM NUR EIN GROSSER, HOHER SCHORNSTEIN STAND.

Die ehemalige Keramikfabrik war nicht mehr in Betrieb, aber den Schornstein gab es noch und ein paar Leute lebten ebenfalls noch in der Gegend. Ich bin nicht länger als 10 bis 15 Minuten geblieben, aber ich wusste, dass ich dorthin zurückkehren musste, und hatte das Gefühl, dass «dort ein Film war». Wir sind im Frühling zurückgekehrt, einfach nur um sicher zu gehen, dass es kein Irrtum war. Ich hatte erneut dieses Gefühl, und so begannen wir mit dem Dreh. Bei meinem jüngsten Film *Cetrdesmit divi (Forty Two)* ist mehr oder weniger das Gleiche passiert. Im letzten Jahr bin ich den Marathon zum ersten Mal gelaufen, und das war sowohl aus athletischer als auch aus visueller Sicht sehr interessant. All die Bilder, die ich über einen Marathon im Kopf hatte und die zumeist aus Fernsehreportagen und einigen Dokumentarfilmen stammten, standen in keinem Zusammenhang mit dem, was ich erlebte. Noch als ich den Marathon beendete, wusste ich, dass ich ihn filmen und mit einer Kamera laufen möchte, was ich ein Jahr später getan habe.

Verwackelte Bilder in einem Film von Laila Pakalnina – das ist fast revolutionär.

(Lachen) Ja, auch mein Cutter fand das lustig und sagte, dass die Leute angesichts meiner Abneigung für Freihandaufnahmen und meiner enthusiastischen

Verwendung von Stativen schockiert sein werden. Aber keine Angst, der Film besteht auch aus vielen statischen Einstellungen.

Viele Ihrer Crewmitglieder sind schon seit Jahren mit dabei. Wie haben Sie die Leute ausgewählt, mit denen Sie gearbeitet haben und noch arbeiten? Und wie arbeiten Sie mit ihnen?

Sie kommen zu mir, wie Ideen. Cutter, Kameramann, Toningenieur, Art Directors meiner Spielfilme... die meisten werden irgendwann Koautoren. Sie wissen bereits, wie ich sehe, aber «ich bin nur ich», ich habe Grenzen, und sie fügen dem profunden Wissen um meine Vorstellungen als Regisseurin ihren Wert hinzu.

Das Schaffen oder Wiederherstellen einer Atmosphäre scheint sowohl der Ausgangspunkt als auch der Schlüssel der meisten Ihrer Arbeiten zu sein. Wie würden Sie eine Atmosphäre definieren? Wie gehen Sie an das ätherische, zugleich radikale Gefühl einer anderen Wahrnehmung von Zeit und Raum heran?

Atmosphäre hat bei mir Vorrang, wenn ich an Filme denke. Ich mag unterschiedliche Arten des Geschichtenerzählens und unterschiedliche Arten des Filmemachens, aber Filme sollten Atmosphäre haben. Atmosphäre ist für

mich eindeutig der wichtigste filmische Wert. Sie kann sogar die Geschichte ersetzen. Sie ist so wichtig, weil sie den Leuten «Zugang» zum Film gibt. Entweder manipuliert man das Publikum oder man lässt es in den Film hinein, damit es ihn gewissermassen von innen erleben. Es ist wie das Hinterlassen einer offenen Tür, oder besser, einer «offenen Einstellung». Aber natürlich besteht das Aufbauen einer Atmosphäre nicht nur daraus, einen bestimmten Teil des Films mit etwas Musik zu untermalen. Musik ist nur eines von vielen filmischen Mitteln und tatsächlich verwende ich es nur selten. Atmosphäre kann man nur mit dem Ton oder nur mit dem Schnitt entstehen lassen – alle Mittel des Filmemachens können Atmosphäre erzeugen.

Ein Film mit etwas mehr Musik ist vermutlich *Leiputrija (Dream Land)*, der, verglichen mit Ihren vorhergehenden Werken, ebenfalls durch einen deutlich anderen visuellen Ansatz auffällt. Ich nehme an, dass viel dem Mitwirken des Kameramanns Maris Maskalans und dem Komponist Shigeru Umebayashi zuzuschreiben ist. Wie ist dieses Projekt entstanden?

Ich wurde von einer Produktionsgesellschaft mit der Idee kontaktiert, auf einer Mülldeponie zu drehen. Ich wollte keinen eindeutig «soziallastigen» Film machen und habe daher über die Lebewesen



PAPA GENA

nachgedacht, die auf einer Müllhalde leben. Maris mit seinem breiten Wissen über das Filmen von Natur und Tieren war der perfekte Kameramann für diesen Film. Und er ist unglaublich geduldig – wir mussten einmal ganze 36 Stunden auf eine einzige Aufnahme von einer Eule warten. Nach diesem Film konnte ich mir vorstellen, Menschen zu filmen: Ich bin bereit, zu warten. Wir haben fast zwei Jahre lang gefilmt und als ich mit dem Schneiden begann, stellte sich sofort die Frage der Musik. Normalerweise verwende ich keine Musik, mir wurde jedoch rasch klar, dass ich sie für diesen Film brauchen würde. 2003 war ich also mit meinem Film *Pitons (The Python)* auf dem Venice Film Festival und begegnete dort Shigeru Umebayashi, der neben vielen weiteren Werken die Musik für Wong Kar-Wais *In The Mood for Love* komponiert hat und sehr berühmt ist. Aber als ich ihn traf, wusste ich nicht, wen ich vor mir hatte; ich bin ganz einfach einem japanischen Komponisten begegnet. Wir haben Visitenkarten ausgetauscht und er gab mir eine CD. Einige Monate später habe ich die CD angehört, seine wundervolle Musik entdeckt und den Produzenten gebeten, ihn für *Leiputrija* unter Vertrag zu nehmen. Erst danach habe ich aus Neugier seinen Namen gegoogelt und mir wurde klar, wie berühmt er ist und was er bereits geschaffen hat.

Dass er trotz der lächerlich geringen Summe, die wir ihm zahlen konnten, bereit war, den Soundtrack von *Leiputrija* zu komponieren, ist für mich wie ein Märchen. Das ist meine erste und auch fast einzige Erfahrung mit komponierten Soundtracks. Die zweite stammt aus *Picas (Pizzas)* obgleich das vollkommen anders war, weil man bei dem Gedanken an Musik vermutlich nicht an den Hip-Hop aus *Picas* denkt. Aber genau das habe ich für den Film gebraucht. Er ist die Poesie dieser Generation. Ich würde nicht sagen, dass die Poesie tot ist, aber vor 20 Jahren lasen die Menschen noch Gedichte und jetzt ist dies für viele Leute die Art, ihre Gefühle über das Leben mit anderen zu teilen.

Ich möchte nun von *Leiputrija* auf *Par Dzimteniti (Three Men and a Fish Pond)* kommen, das wie ein «Herauszoomen» aus der Mülldeponie zwecks Integration von Menschen wirkt. Was verbindet diese zwei Filme?

Diese Filme sind stark miteinander verbunden, angefangen bei Maris als Kameramann: Es handelt sich um den gleichen filmischen Ansatz, die gleiche Beobachtung und die gleiche Art, darauf zu warten, dass etwas geschieht. Die Möglichkeit, Menschen im gleichen Rhythmus leben zu sehen, wie die anderen, uns umgebenden Lebewesen, hat sich aus dem Drehort selbst ergeben.

Die Natur und weiters Menschen als einen Teil davon zu betrachten hilft dabei, uns selbst besser zu verstehen. Und ja, es ist ebenfalls sehr wichtig, ein bisschen über uns selbst zu lachen.

Dieses Gefühl zieht sich für mein Empfinden durch Ihre gesamte Filmografie. Man könnte meinen, dass Sie kontinuierlich und sehr liebevoll die Tollpatschigkeit des Menschen ins Bild rücken und das Komische aus der Art und Weise entsteht, wie sich Ihre Figuren bewegen. Ausserdem ist sowohl in Ihren Spiel- als auch den Dokumentarfilmen eine ziemliche umfassende Aufstellung von Transportmitteln zu finden: Boote, Velos, Autos, Lastwägen, Züge, Busse, Mopeds... Woher kommt diese Faszination?

Es ist wahrscheinlich kein Zufall, dass der erste Film der Brüder Lumière von einem Zug handelt. Und ich vermute, dass sie dieses Thema gewählt haben, weil es sich bewegt. Ich glaube, dass aus dem gleichen Grund so viele Transportmittel in meinen Filmen erscheinen – auch, weil sie sich nicht einfach nur bewegen, sondern Menschen, uns, von einem Ort zum nächsten bringen. Einer meiner zukünftigen Filme könnte übrigens erneut von einem Transportmittel handeln. Die Produzenten von *Autobuss* haben mich gebeten, *Autobuss 2* zu drehen, um alle

Veränderungen einzufangen, die seit dem ersten Dreh eingetreten sind. Ich wollte keinen weiteren Film über einen Bus machen und er sagte: «Okay, dann lass uns einen über Flugzeuge machen». Dabei kam mir eine sehr eigentümliche Route von Usbekistan Airways in den Sinn, die von Taschkent via Riga nach New York führt. Ich weiss nicht, ob und wann ich ihn machen werde, aber ich spüre, dass da ein Film ist – und es wäre erneut ein Film, dessen zentrales Thema ein Transportmittel ist.

Mir fällt auf, dass Sie, wie auch bei Ihrem letzten Film *Chimney*, sagen, «da ist ein Film». Ich habe den Eindruck, dass Sie ständig offen sind für Inspirationen und es Ihnen tatsächlich gelingt, alle Ihre Projekte umzusetzen. Waren Sie jemals gezwungen, ein Projekt aufzugeben? Haben Sie jemals Frustration erlebt, wie vermutlich die meisten Ihrer Kollegen?

Ich glaube, dass man ihn machen kann, wenn «da ein Film ist». Ich komme aus einem Land, wo es für Filme und besonders Filme, wie ich sie mache, nur sehr wenig Geld gibt. Gleichzeitig kann ich aber auch sagen, dass das Vorhandensein einer Idee, die das Bedürfnis auslöst, einen Film zu machen, das Allerwichtigste ist. Wenn man das hat, kann man es schaffen. Das soll nicht bedeuten, dass die Leute umsonst arbeiten



PAR DZIMTENITI

sollen, es ist aber vermutlich einer der Gründe, warum meine Filmografie aus mehr Dokumentar- als Spielfilmen besteht. Meine Filme sind billig. Nehmen wir den letzten Film: Die Crew bestand aus dem Kameramann, einem Toningenieur, der gleichzeitig der Klangregisseur ist, und einem Cutter, und ich selbst produziere den Film. Filmemachen ist für mich keine «Ausrede», zehn Jahre lang über einer Idee zu brüten. Für die Umsetzung einer Idee können ein paar Jahre nötig sein, aber mit den meisten Ideen muss man einfach so schnell wie möglich etwas machen, denn man verändert sich ständig und vermutlich wird man irgendwann das Bedürfnis haben, auf die nächste Idee zuzugehen.

Sie haben ebenfalls als Journalistin gearbeitet. Haben die beiden Sichtweisen der Journalistin und der Regisseurin je interagiert?

Ich war neun Jahre lang als Journalistin tätig, dann wurde die Zeitung, für die ich arbeitete, verkauft, und wir fanden nicht heraus, wer der neue Herausgeber war. Viele Journalisten, die mögliche politische Manipulationen befürchteten, zogen sich damals zurück – so auch ich. Das war im Jahr 2009. Und was die Interaktion betrifft, meine ich, dass das Filmmachen eher mein Schreiben beeinflusst hat als anders herum. Mir fiel häufig auf, dass ich meine Kolumnen «in Bildern»

schrrieb. Aber auch das Gegenteil kam vor. Die Idee für *Pitons* und *Picas* kam beim Lesen der Nachrichtenagenturen. Ich würde sagen, dass ich diese Filme in den Nachrichten gefunden habe.

Bei der Präsentation von *Pitons* wurden Sie gefragt, ob Sie traumatisierende Erlebnisse in der Schule gehabt haben und Sie antworteten, dass das absolut nicht der Fall sei. Ich frage mich nun, ob diese Antwort auch Ihre Erfahrungen am VGIK (dem Gerasimow-Institut für Kinematographie, Moskau) umfasst. Wie wurden Ihre ersten Werke dort aufgenommen und wie haben Sie diese Lehrjahre in Erinnerung behalten?

Vor dem VGIK habe ich an der Universität Moskau einen Abschluss gemacht, und dort wurde ein traditioneller akademischer Ansatz verfolgt. Dann begann ich am VGIK, wo nach vollkommen anderen Methoden vorgegangen wurde, und ich fand alles etwas seltsam. Während der Zeit, die ich dort verbracht habe, fragte ich mich ständig, ob es eine gute Schule ist oder nicht. Erst nach dem Abschluss wurde mir klar, dass die Ausbildung, die ich dort erhalten habe, von sehr hoher Qualität war. Woran ich mich erinnern kann ist, dass die Methode darin bestand, einem das Gefühl zu geben, man sei nichts wert, um die Entschlossenheit zu fördern, das Gegenteil zu beweisen. Zuerst war das natürlich

ein Schock, aber für mich hat es funktioniert: Ich wollte ihnen wirklich zeigen, dass ich etwas zustande bekomme. Manche Schulen tendieren zu übermäßigem Lob für frühe Zeichen von Talent; am VGIK zählte das ganz klar nicht zu den Gewohnheiten und erst später habe ich erkannt, wie wertvoll es für mich war, diese Art Ausbildung erhalten zu haben. Und wir hatten die Möglichkeit, ununterbrochen zu üben. In unserer Freizeit schnitten wir unermüdlich jeden Schnipsel 35-mm-Film, den wir finden konnten, und sei es im Mülleimer.

Eine der nützlichsten Lektionen habe ich von meinem Lehrer Viktor Lisakovich gelernt, der uns aufforderte, die Schneidefehler der anderen zu identifizieren und zu korrigieren. Ich denke, dass mir dank dieser Kurse klar wurde, dass auch ein Einzelbild den Unterschied machen kann, und ich habe den Sinn des Schneidens begriffen. Ein weiteres essentielles Erbe der Jahre am VGIK war für mich die grossartige Möglichkeit, Filme zu sehen. VGIK hat Zugang zum Moskauer Filmarchiv mit seiner wundervollen Sammlung an Filmen aus der ganzen Welt, die wir auf der Kinoleinwand sehen konnten. Ich habe noch viele weitere Regeln gelernt, die für mich bis heute gelten. Dazu gehört, deinen Kameramann niemals zu kritisieren, wenn deine Arbeit als Regisseurin nicht deinen Erwartungen entspricht.

***Vela (The Linen)* und *Doms (The Dome)* sind Ihre Abschlussfilme vom VGIK. Wie wurden sie von Ihren Lehrern aufgenommen?**

Ich glaube, mein Lehrer hat erkannt, dass ich etwas anderes machen wollte und er hat es zugelassen, ohne jedoch wirklich zu wissen, was er mit mir anfangen sollte. Darum hat er mir nicht geholfen, hat aber auch nicht gesagt, dass ich etwas falsch mache, obgleich seine Filme sich stark von meinen unterscheiden.

Fühlen Sie sich jetzt als Regisseurin sehr anders als damals bei Ihren ersten Erfahrungen?

Das VGIK hat mich vor einigen Jahren als Mitglied der Jury für die Arbeiten der Studenten eingeladen und vor Ort fing ich an, die Träume, Ideen und Ideale, die ich als Studentin den Film betreffend hatte, mit denen zu vergleichen, die ich heute habe. Meines Erachtens nach kann ich mich glücklich schätzen, denn ich glaube, dass ich sie nicht verraten habe. Natürlich haben sie sich verändert, sie entsprechen aber immer noch dem, was ich damals, zu einem anderen Zeitpunkt, empfand.

THERE IS A FILM THERE

A CONVERSATION WITH LAILA PAKALNINA

YOU SAID OFTEN THAT “FILMS COME TO YOU”. WHAT DO YOU MEAN EXACTLY?

THAT’S RIGHT, FILMS COME TO ME, AND IT’S AN ABSOLUTELY IRRATIONAL PROCESS. I’M NOT ONE OF THOSE DIRECTORS WHO CAN MAKE FILMS “ABOUT” SOMETHING. I NEED SOMETHING VISUAL, SOMETHING ATMOSPHERIC. SOMETIMES IT’S JUST A PLACE. YOU FIND YOURSELF IN A PLACE AND REALIZE THAT IS A PLACE WHERE A FILM COULD HAPPEN. SO YOU GO THERE AND START THE FILM.

For example: some time ago, in winter, I lost my way driving and found myself in a place where there was just a big tall chimney. It was a former ceramic factory, no longer in use, but the chimney was still there and some people were still living in the area. I stopped there no longer than 10-15 minutes but I knew I would have to go back as I had the feeling that “there was a film” there. So we went back in spring just to make sure that it wasn’t a mistake. I had that feeling again, so we started shooting. With my recent film, *Cetredesmit divi (Forty Two)*, the same thing somehow happened. Last year I ran the marathon for the first time, and it was very interesting from both an athletic and a visual point of view. All the images I had on a marathon, coming mostly from television reportages and some documentaries, had nothing to do with what I was experiencing. At the same moment I finished the marathon, I knew I wanted to film it and to run with a camera, which I did a year later.

It will be almost revolutionary to see shaky images in a Laila Pakalnina film.

(Laugh) Yes, my editor was also joking saying that people will be shocked, knowing how much I don’t like handheld camera and how much of a passionate tripod user I am. But no need to worry, in the film there are many static shots as well.

Among your crew, many followed you throughout the years. How did you choose the people you worked and work with? And how do you work with them?

Well, I could say that they also come to me, like ideas. Editor, DOP, sound engineer, art directors of my fiction films, most of them actually become co-authors. They already know how I see, but “I’m just me”, I’m limited, and what they do is adding their value to the deep knowledge of what I want as a director.

Creating or re-creating an atmosphere seems to be both the origin and the key point of most of your works. How would you define an atmosphere? How do you work on the ethereal though radical feeling of a different perception of space and time?

That’s right, I put atmosphere in the first place when I think about films. I like different kinds of storytelling and different ways of filmmaking, but there should be an atmosphere in the films. Atmosphere is definitely the main filmic value for me. It can even replace the story. For me it is so important because it’s what allows people to “enter” your film. Either you manipulate the audience or you allow people to enter your film and to somehow perceive it from the inside. It’s like leaving an open door or, better, an “open frame”. Of course to build an atmosphere

is not just putting some music in at some point of the film. Music is just one of the multiple filmmaking means you have at your disposal and actually I barely use it. You can create atmosphere just with sound, just with editing, all the means of filmmaking can create atmosphere.

One of your films where we can find more music is probably *Leiputrija (Dream Land)*, which also has a clearly different visual approach compared to your previous works. I guess that much is due to the contributions of the cameraman Maris Maskalans and the composer Shigeru Umebayashi. How was this project developed?

Well, the starting point is that I was contacted by a production company with this idea of shooting in a dumpsite. The film was not my idea and my first reaction was to say no. But the production company granted me total freedom, apart from the fact that we were supposed to shoot in a dumpsite. I didn’t want to make a straight “social issue” film, so I thought about all the creatures who live in a dumpsite. Maris was the perfect cameraman for this film, as he has great knowledge in filming nature and animals. And also he is incredibly patient, as we even had to wait 36 hours for one single shot of an owl! But paradoxically enough, you also had to wait for rats. There were not so many rats actually, we just stayed



there, camera on the tripod and waiting for insects and animals to show up. Actually after this film I started feeling confident in filming human beings: I'm prepared to wait. We've been filming for almost two years and, once I started editing, immediately came the question of the music. I usually don't use music, but I realized quite soon that I actually needed it with this film. So, I was at the Venice Film Festival in 2003 with my film *Pitons (The Python)* and there I met Shigeru Umebayashi who, among many other things, composed the music for Wong Kar-wai's *In The Mood for Love* and who is very famous. But I didn't know who he was when I met him; I just met a composer from Japan. We exchanged cards and he gave me a CD with his music. A few months later I listened to the CD, discovered his wonderful music and asked the producer to sign him for *Leiputrija*. Only after that, out of curiosity, I Googled his name and realized how famous he was and what he did. The fact that he accepted to compose the soundtrack of *Leiputrija*, despite the ridiculously little money we could afford to pay him, is like a fairy tale to me. We sent him the final edit and I remember the moment when we received the music as a very moving one: everything was just perfect. That's actually my first and almost only experience with composed soundtracks. The second one was with *Picas (Pizzas)* even

if it was completely different, because when you think about music you probably don't think about the hip-hop you find in *Picas*. But that was exactly what I needed for the film. It's the poetry of this generation. I can't say that poetry is dead, but 20 years ago people were still reading poetry and now, for many people, that is the way in which they exchange their feelings about life.

I would like to go from *Leiputrija* to *Par Dzimteniti (Three Men and a Fish Pond)*, which looks like a “zoom-out” from the dumpsite in order to include human beings. What is the relationship between these two films?

The films are absolutely related in many ways, starting from the presence of Maris as a cameraman: it is the same kind of filming approach, the same observation and the same waiting for things to happen. It's actually the location itself which gave us the possibility to see human beings living at the same rhythm of all the other beings which surrounded us. Looking at nature, and human beings as part of it, definitely helps in understanding ourselves better. And yes, it's also very important to smile a bit at ourselves.

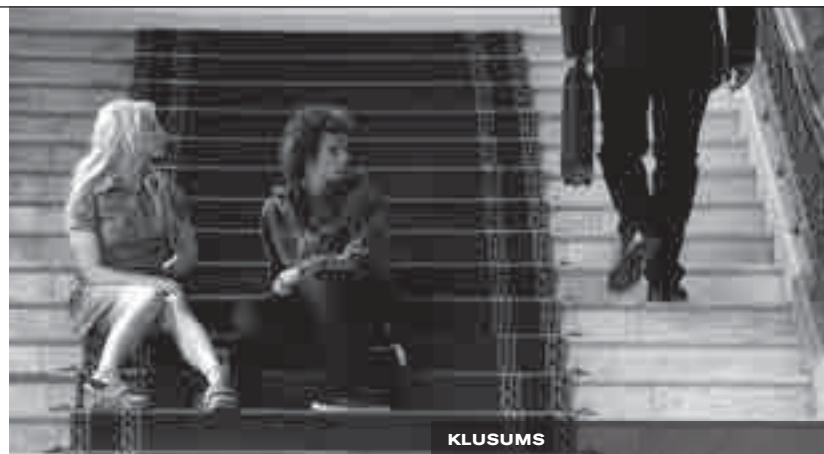
That is a feeling which I think we can find throughout all your filmography. It seems that, in a very tender way, you

systematically point out the clumsiness of humans and often the smile comes from the way your characters move. Actually in your films, both fiction and documentaries, we can find a pretty exhaustive inventory of means of transport: boats, bikes, cars, trucks, trains, buses, mopeds... Where does this fascination come from?

Well, it's difficult to answer, but it's probably not by coincidence that the very first film by the Lumière brothers was on a train. And I can guess that they chose that subject because it was moving. I think that is the same reason for which we can find so many means of transport in my films, and also because they are not just moving, but carrying people, carrying us, from one point to another. One of my future films could actually be on a means of transport again. The producers of *Autobuss* asked me to make *Autobuss 2*, in order to capture all the changes which have occurred from the time we filmed. I didn't want to make another film about a bus and he said: “OK, let's make one about planes then”. So I started thinking about this peculiar route by Uzbekistan Airways, which goes from Tashkent to New York via Riga. I don't know if and when I will do it, but I can feel that there is a film there, and it would be again a film focusing on a means of transport.

It strikes me in a way when you say “there is a film there”, as happened for your last film *Chimney*. I somehow have the impression that you are constantly open to receiving inspirations and that you actually manage to realize all your projects. Have you ever been forced to abandon a project? Have you ever experienced frustration like, I guess, most of your colleagues?

Well, I think that if “there is a film” then you can make it. I come from a country where there is very little money for films, especially for the kind of films I do. But at the same time I can say that the most important thing is to have an idea, which triggers the desire to make a film. If you have that, you can do it. That doesn't mean I want people to work for free, but probably that's one of the reasons for which in my filmography I have more documentaries than fiction. My films are cheap. The last film for example: the crew is composed of the cameraman, a sound operator who is also sound director, an editor and I'm producing it. Filmmaking for me is not an “alibi” to remain seated on one idea for ten years. You might need a few years in order to realize one, but for most ideas you just need to do something with them as soon as you can, because you change constantly and you will most probably start to feel the need to go towards your next idea.



You also worked as a journalist. Did these two ways of seeing, as a journalist and as a film director, ever interact?

I've been working as a journalist for nine years, then the newspaper I was working for was sold and we couldn't find who the new publisher was. Many journalists who were afraid of possible political manipulations resigned at the time, and so did I. It was in 2009. Concerning the interaction, I think that filmmaking influenced more my writing than the other way round. Many times I realized that I was writing my columns "in images". But the opposite happened as well. For example, the ideas of *Pitons* and *Picas* came by reading the news agencies. I'd say that I found those films in the news.

When you presented *Pitons*, you'd been asked if you had traumatic school experiences, but you replied that it was absolutely not the case. I wonder if that answer includes your experience at VGIK (the Gerasimov Institute of Cinematography, Moscow). How were your first works perceived there and how are your memories of those apprenticeship years?

Well, before VGIK I graduated in Moscow University, which had a traditional academic approach. Then I started at VGIK, which had completely different methods and I had the impression that everything was kind of strange. For the time I was

there, I kept asking myself if it actually was a good school or not. I realized only after graduating that the quality of the education I received there was very high. What I recall is that the method was to make you feel like you were worth nothing, in order to provoke your determination of proving the opposite. At first it was shocking of course, but then for me it worked: I really wanted to show them that I could do something. Some schools tend to easily overpraise any early manifestation of talent, at VGIK that was definitely not the habit and I realized only later what a valuable experience it has been for me to be educated that way. We also had the possibility to practice non-stop. In our spare time for example, we would restlessly edit whatever piece of 35mm film we could, even from the trash bin.

One of the most useful lessons came from my teacher Viktor Lisakovich, who used to ask us to spot and correct each other's mistakes in editing. I think that it's thanks to those classes that I started to see that even a frame can make the difference and learned the sense of editing. Another essential legacy of the VGIK years for me was the very privileged opportunity to see films. VGIK had access to the Moscow film archive which had a wonderful collection of films from all over the world and which we could see on the big screen. And I received many

other teachings that are still like rules for me, like for example never to criticize your cameraman if your work as a director is not what you expected it to be.

***Vela (The Linen)* and *Doms (The Dome)* are your VGIK graduation films. How were they received by your teachers?**

I think that my teacher realized that I wanted to make something different, he allowed me to do that but didn't really know what to do with me. So he didn't actually help me in what I was doing, but at the same time he didn't say that I was doing something wrong, even though his films are extremely different from mine.

Do you feel much different now as a director from your early experiences?

A few years ago VGIK invited me to be part of a jury of students' work and, being there, I found myself comparing the dreams, ideas and ideals about film that I had when I was a student to the point where I am now. In fact I think that I'm very lucky, because I feel that I haven't betrayed them. Of course they changed, but they are still in the line of what I felt back then, just at a different moment in time.



Où la publicité
est du grand cinéma.

publicitas.ch/cinecom

publicitas 
Cinecom

Une société de PUBLIGroupe

LAILA PAKALNINA

33 ZVERI ZIEMASSVETKU VECITIM

LATVIA | 2011 | 50' | HD | LATVIAN

33 ANIMALS OF SANTA CLAUS**SCREENPLAY**

Laila Pakalnina

CINEMATOGRAPHY

Uldis Jancis

SOUND

Anrijs Krenbergs

EDITING

Kaspar Kallas

PRODUCTION

Laila Pakalnina (Hargla)

Livia est le Père Noël, une femme âgée vivant dans un bâtiment gris hérité de la période soviétique, entourée de ses animaux. Livia a 7 chiens, 6 chats, 2 lapins, 1 corbeau, 1 pigeon, 1 chinchilla, 1 cobaye, 10 dègues et des poissons. «Certains disent que Livia est différente, peut-être même bizarre. Mais je pense qu'elle est juste mieux et plus généreuse que les autres. Et mieux que moi, sans aucun doute. Lorsque je réfléchis pourquoi cette personne est beaucoup plus généreuse et bienveillante que d'autres, je me rends compte que l'équilibre des choses dans ce monde y est pour quelque chose: s'il y a plus de dureté de cœur quelque part, Livia compense par son surplus de bonté. C'est le sentiment qui m'a habité lorsque j'ai fait ce film. S'il y a des films sans cœur (et il y en a), nous nous devons d'en faire d'autres qui attestent de la bonté de ce monde. Et pourtant, j'ai remarqué que, tout en ressentant de la gratification moralement et artistiquement en réalisant ce film, je ne voulais pas en parler à ma famille et à mes amis. Je ne voulais pas employer de mots pour raconter l'histoire. Je veux laisser le film parler pour lui-même.» (LP)

Der Weihnachtsmann ist Livia, eine alte Frau, die umgeben von ihren Tieren in einem grauen, an die Sowjetzeit erinnernden Wohnblock lebt. Livia hat 7 Hunde, 6 Katzen, 2 Hasen, 1 Krähe, 1 Taube, 1 Chinchilla, 1 Meerschweinchen, 10 Degus und ein paar Fische. «Manche mögen Livia als anders, vielleicht sogar seltsam bezeichnen. Ich glaube, dass sie einfach besser und grosszügiger ist als andere Menschen. Und auf jeden Fall besser als ich. Wenn ich darüber nachdenke, warum diese Person so viel grosszügiger und rücksichtsvoller als andere ist, wird mir klar, dass es etwas mit dem Gleichgewicht in dieser Welt zu tun hat – wenn es irgendwo mehr Kältherzigkeit gibt, ist in Livia noch mehr Herzengüte. Dieses Gefühl hatte ich beim Drehen dieses Films. Wenn es herzlose Filme gibt (und die gibt es), brauchen wir ebenfalls Filme, die von Güte zeugen. Und doch wollte ich während der Dreharbeiten trotz der erfahrenen moralischen und künstlerischen Erfüllung Freunden und Familien nicht davon erzählen. Ich wollte für das Erzählen der Geschichte keine Worte gebrauchen. Der Film soll für sich selber sprechen.» (LP)

Santa Claus is Livia, an elderly woman living in a grey building remindful of the soviet era, surrounded by her animals. Livia owns 7 dogs, 6 cats, 2 rabbits, 1 crow, 1 pigeon, 1 chinchilla, 1 guinea pig, 10 degus and some fish. "Some may call Livia different, maybe even strange. I think she is simply better and more generous than others. And better than me, for sure. When I think about why this generous and considerate person is so much more so than others, I realize, that it has something to do with the balance of things in this world – when there is more cold-heartedness somewhere, there is more goodness in Livia. This is the feeling I took with me when creating this film. If there are heartless movies (and there are:), then we also need ones that attest to kindness. And yet I noticed that, although experiencing moral and artistic gratification during the filming process, I didn't want to tell family and friends about it. I didn't want to use words to tell the story. I want to let the film do the talking for itself." (LP)

CONTACT

International Relations
National Film Centre of Latvia
+371 67358878
nfc@nfc.gov.lv
www.latfilma.lv/nfc

PAOLO MORETTI



LAILA PAKALNINA

AUTOBUSS

LATVIA | 2005 | 58' | 16 MM | LATVIAN, ESTONIAN, RUSSIAN,
LITHUANIAN
THE BUS

Le bus Tallinn-Kaliningrad traverse trois frontières en une nuit : Estonie-Lettonie, Lettonie-Lituanie et Lituanie-Russie. Il parcourt les territoires de quatre pays. Ses passagers doivent utiliser quatre monnaies différentes pour payer les toilettes ou acheter des sandwichs pendant le voyage. « C'est cette situation étrange qui m'a poussé à faire ce film. Pendant l'époque soviétique, il n'y avait aucun garde-frontières sur cette route. Depuis que les trois pays baltes ont rejoint l'UE, l'histoire a également changé. Dans le bus, on expérimente plusieurs dimensions temporelles. Le temps réel s'applique au voyage (départ, arrivée). Puis, il y a le temps du bus: une heure dans le bus est différente d'une heure à l'extérieur du bus. Il y a aussi le temps de nos rêves. Et on vit dans le temps de l'histoire. La durée du film est courte en comparaison de celle du trajet de Tallinn à Kaliningrad. Ce que nous avons essayé d'atteindre est une sorte de simultanéité entre les temps subjectifs du bus, des personnes et de l'histoire. Le bus n'est pas un simple local sur roues se déplaçant d'un endroit à un autre. Le bus est une maison temporaire pour les représentants de différentes nations et de différents milieux sociaux.» (LP)

Der Bus von Tallinn nach Kaliningrad überquert in einer Nacht drei Landesgrenzen. Estland-Lettland, Lettland-Litauen und Litauen-Russland. Er überquert das Hoheitsgebiet von vier Ländern. Die Passagiere brauchen vier Währungen, um während der Reise für das WC zu zahlen oder ein Sandwich zu kaufen. «Der Grund für die Entstehung dieses Films ist das eigentümliche Wesen dieser Situation. In Sowjetzeiten gab es an dieser Strecke keine Grenzwächter. Seit die drei baltischen Länder der EU beigetreten sind, hat sich auch die Geschichte geändert. Im Bus existiert man in unterschiedlichen Zeit-Dimensionen. Die Echtzeit ist die Reisezeit (Abreise und Ankunft). Es gibt auch eine Buszeit: Eine Stunde im Bus unterscheidet sich von der Zeit draussen. Es gibt auch eine Traumzeit. Und man lebt in der Zeit der Geschichte. Verglichen mit der Reise von Tallinn nach Kaliningrad ist der Film kurz. Wir haben versucht, einen gewissen Synchronismus der subjektiven Zeit von Bus, Menschen und Geschichte zu erreichen. Der Bus ist nicht nur ein Raum auf Rädern, der sich durch einen anderen Raum bewegt – der Bus ist das vorübergehende Zuhause der Vertreter unterschiedlicher Nationen und sozialer Schichten.» (LP)

The Tallinn-Kaliningrad bus crosses three borders during one night: Estonian-Latvian, Latvian-Lithuanian and Lithuanian Russian. It drives over the territories of four countries. Its passengers need to use four different currencies to pay for toilets or buy sandwiches during the journey. "The reason for making the film is the peculiar nature of this situation. During the Soviet times there were no border guards on this route. Since the three Baltic States have joined the EU, history has changed also. In the bus you exist in different dimensions of time. The real time is actual for the travel (departure, arrival). Then there is the time of bus: an hour in the bus is different from time outside of the bus. As well you have the time of your dreams. And you live in the time of history. The running time of the film is short compared to the journey from Tallinn to Kaliningrad. What we tried to do is reach some synchronism of subjective time of bus, people, history. The bus is not just a space on wheels moving through another space, the bus is a short-term home for the representatives of different nations and different social strata." (LP)

SCREENPLAY
Laila Pakalnina

CINEMATOGRAPHY
Alisher Hamidhodzajev,
Arko Okk

SOUND
Martti Turunen

EDITING
Kaspar Kallas

PRODUCTION
Laila Pakalnina (Hargla),
Arko Okk (Acuba Film
Production),
Rasa Miskinyte (Era Film),
Pertti Veijalainen

CONTACT
International Relations
National Film Centre of Latvia
+371 67358878
nfc@nfc.gov.lv
www.latfilma.lv/nfc

LAILA PAKALNINA

BUS LABI

LATVIA | 2004 | 5' | 16 MM | NO DIALOGUE

IT'LL BE FINE

**SCREENPLAY**

Laila Pakalnina

CINEMATOGRAPHYAlisher Hamidhodzajev,
Arko Okk**SOUND**

Anrijs Krenbergs

EDITING

Kaspar Kallas

PRODUCTIONLaila Pakalnina (Hargla),
Zentropa Entertainments,
Acuba Film, Era Film,
LRT, Illume Ltd.

Le film fait partie du projet collectif «Visions of Europe» commandé par l'Union européenne et piloté par 25 réalisateurs des Etats membres. Dans l'œuvre de Pakalnina, différentes personnes se tiennent immobiles devant la caméra tandis que nous écoutons les bruits de la rue. Le plan ne dure qu'un instant et crée ce que l'on pourrait définir comme une «image fixe en mouvement». Des enfants, un jeune couple, une famille, un groupe d'amis ou de collègues. La dernière femme qui passe devant l'objectif montre un album photo et un CD. «J'ai toujours pensé qu'il n'était pas excessif de dire 'ça ira' en observant le visage des gens. On m'a proposé de faire un film juste avant l'élargissement de l'Union européenne en 2004. Pour être précise, j'ai été invitée à faire un court métrage sur ce que je voulais. Et j'ai décidé que ce serait ce film. Et le message que j'essaie de faire passer à travers ce film est celui-ci: ne vous inquiétez pas, ça ira; nous sommes tous des êtres humains ordinaires, nous nous ressemblons tous! Et, pour vous dire la vérité, ça va très bien comme ça. Et ça ira encore mieux!» (LP)

Der Film ist Teil des von der Europäischen Union in Auftrag gegebenen Gemeinschaftsprojekts «Visions of Europe», an dem 25 Regisseure und Regisseurinnen aus den Mitgliedstaaten beteiligt waren. In Pakalninas Arbeit stehen unterschiedliche Menschen unbeweglich vor der Kamera, im Hintergrund sind Strassengeräusche zu hören. Die Aufnahme dauert nur einige Augenblicke und erzeugt etwas, das als bewegtes Standbild bezeichnet werden könnte. Kinder, ein junges Paar, eine Familie, eine Gruppe Freunde oder Kollegen. Die letzte porträtierte Frau hält ein Fotoalbum und eine CD. «Ich war immer der Meinung, dass es nie zu viel ist zu sagen 'Alles wird gut' und den Leuten ins Gesicht zu sehen. Der Vorschlag, diesen Film zu drehen, wurde mir direkt vor der Erweiterung der EU im Jahr 2004 gemacht. Genauer gesagt war ich eingeladen, einen Kurzfilm nach meinen Vorstellungen zu machen. Und ich habe beschlossen, dass es dieser Film sein wird. Was ich mit diesem Film vermitteln möchte ist: Keine Sorge, alles wird gut. Wir sind ganz normale Menschen, die Ihnen sehr ähnlich sind! Tatsächlich ist alles gut. Und wird sogar noch besser werden!» (LP)

The film is part of the collective project «Visions of Europe», commissioned by the European Union and carried out by 25 directors from the member states. In Pakalnina's work various people stand still in front of the camera while we listen to street noises. The shot lasts just a moment, and creates what can possibly be defined as «moving still picture». Children, a young couple, a family, a group of friends or colleagues. The last portrayed woman features a photo album and a CD. «I have always thought that it can never be too much to say 'It'll be fine' and look into people's faces. I was approached with an offer to make this film right before the enlargement of the European Union in 2004. To be precise, I was invited to make a short film whichever I wanted. And I decided that it will be this film. And what I am trying to communicate with this film is – don't worry, it'll be fine; we are ordinary human beings, very similar to you! And, to tell the truth, it is fine. But it'll be even better!» (LP)

CONTACTInternational Relations
National Film Centre of Latvia
+371 67358878
nfc@nfc.gov.lv
www.latfilma.lv/nfc

PAOLO MORETTI



LAILA PAKALNINA

DOMS

LATVIA | 1991 | 19' | BETACAM SP | LATVIAN

THE DOME

Le gouvernement soviétique a réagi violemment aux mouvements d'indépendance des pays baltes en janvier 1991. Des tanks soviétiques ont attaqué la foule de protestants en Lituanie et, peu après, la même chose s'est produite à Riga. La cathédrale du cœur de la ville a ouvert ses portes aux protestants et s'est transformée en refuge, en infirmerie et en cuisine publique. «J'ai toujours voulu faire des films documentaires sans commentaires, et même sans interviews. Faire de 'vrais films' dans lesquels je pourrais exprimer tout ce que je veux à travers l'atmosphère. En tant qu'étudiante d'une école de cinéma, c'était là mon intention et ma vision des choses. Pourtant, je n'avais encore jamais mis cette idée en pratique. Mais soudain, c'est arrivé: les gens sont descendus dans la rue, prêts à mourir pour libérer leur pays. Il était inutile de demander quoi que ce soit car tout était compréhensible et défini par la seule atmosphère.» (LP)

Die sowjetische Regierung hat auf die im Januar 1991 einsetzenden Unabhängigkeitsbewegungen im Baltikum mit Gewalt reagiert. Sowjetische Panzer griffen die Menschenmassen an, die in Litauen demonstrierten und kurze Zeit später geschah das Gleiche in Riga. Die Kathedrale im Herzen der Stadt öffnete den Demonstranten ihre Türen und wurde zu einem Unterschlupf, einer Krankenstation und einer öffentlichen Küche. «Meine Vorstellung war es immer, Dokumentarfilme ohne Begleitkommentar und sogar ohne Interviews zu machen. 'Echte' Filme zu machen, wo man alles durch die Atmosphäre ausdrücken kann. Als Filmstudentin war dies meine Vorstellung und ernsthafte Absicht, die jedoch zu diesem Augenblick noch nicht in der Praxis getestet worden war. Doch dann geschah es – die Menschen waren in den Straßen, bereit, für die Freiheit ihres Landes zu sterben. Es mussten keine Fragen gestellt werden, alles war durch die Atmosphäre verständlich und definiert.» (LP)

The Soviet government reacted violently to the independent movements of the Baltic countries in January 1991. Soviet tanks attacked the crowd that had been demonstrating in Lithuania and, shortly afterwards, the same thing happened in Riga. The cathedral in the heart of the city opened its doors to the demonstrators and became a shelter, an infirmary and a public kitchen. "I have always been thinking about making documentary films without voice over, even without interviews. About making 'real films' where it is possible to express all that you want to say through the atmosphere. That was my, a film school student's, understanding and serious intention, that was not tried out in praxis yet at that moment of time. But suddenly it happened – people were on the streets ready to die for freedom of their country and there was no need to ask anything, because everything was understandable and defined by the atmosphere." (LP)

SCREENPLAY
Laila Pakalnina

CINEMATOGRAPHY
Gints Berzins

EDITING
Andris Zemitis

PRODUCTION
Studija Devini

PAOLO MORETTI

CONTACT
International Relations
National Film Centre of Latvia
+371 67358878
nfc@nfc.gov.lv
www.latfilma.lv/nfc

LAILA PAKALNINA

LEIPUTRIJA

LATVIA | 2004 | 30' | SD | NO DIALOGUE

DREAM LAND**SCREENPLAY**

Laila Pakalnina

CINEMATOGRAPHY

Maris Maskalans

SOUND

Anrijs Krenbergs

EDITING

Gatis Belogradovs

MUSIC

Shigeru Umabayashi

PRODUCTION

Uldis Cekulis

(Vides Filmu Studija)

Il y a des endroits dont on ne veut rien savoir: les décharges en font partie. D'un point de vue humain, c'est un endroit affreux, un désert puant d'ordures. Mais ce désert grouille de vie: une profusion stupéfiante d'insectes, de reptiles, d'oiseaux et de mammifères, tous entrelacés dans une relation vie-mort existentielle, donnant ainsi à la décharge des allures oniriques étrangement séduisantes. «L'histoire d'une décharge: une création singulière typiquement humaine et un biotope en soi. [...] Nous resterons des observateurs neutres, de simples visiteurs venus de la ville, source de tous les déchets. [...] Nous pourrions présenter le casting exact du film après une sélection minutieuse des acteurs principaux. Cependant, les candidats qui auront les meilleures chances d'être retenus seront le rat, le grand-duc, l'homme, le scarabée et la citrouille. [...] Une centaine d'espèces d'oiseaux environ (un tiers de toutes les espèces d'oiseaux de Lettonie), qui a été observée sur ce site, pourrait faire partie des scènes de foule. En automne et en hiver, 7 à 9 mille mouettes font une apparition visuelle et sonore des plus saisissantes. Pigeons, choucas de tours et moineaux feront aussi partie des figurants.» (LP)

Es gibt Orte, von denen wir nichts wissen wollen. Müllhalden sind solche Orte. Aus Sicht der Menschen ist das ein garstiger Ort, eine stinkende Wüste aus Unrat. Aber eine Wüste, die vor Leben wuselt: Eine Fülle von Insekten, Reptilien, Vögeln und Säugetieren, die durch eine Beziehung auf Leben und Tod miteinander verbunden sind und dem Ganzen etwas eigentümlich Verführerisches, Traumartiges verleihen. «Die Geschichte einer Müllhalde – ein einzigartig menschliches Gebilde und ein eigenständiges Biotop. [...] Wir bleiben neutrale Beobachter, bloße Beobachter aus der Stadt, des Ursprungs allen Mülls. [...] Die genaue Rollenbesetzung des Films werden wir nach einer sorgfältigen Auswahl der Hauptdarsteller präsentieren. Die aussichtsreichsten Kandidaten sind jedoch bereits heute die Ratte, der Uhu, der Mensch, der Käfer und der Kürbis. [...] Die rund hundert, an diesem Ort beobachteten Vogelarten (ein Drittel der in Lettland lebenden Arten) werden möglicherweise für die Massenszenen herangezogen. Im Winter machen sich sieben- bis neuntausend Möwen in Ton und Bild auf überwältigende Weise bemerkbar. Weitere Statisten sind die Tauben, die Spatzen und die Dohlen.» (LP)

There are places that we do not want to know anything about; one such place is a dumpsite. From the humans' point of view, it is a ghastly place, a stinking desert of trash. But it is a desert that is teeming with life: the astounding profusion of insects, reptiles, birds and mammals, all intertwined in an existential life-death relationship, imparting some strangely alluring dream-like quality to it. «The story of a dumpsite – a singularly human kind of formation and a biotope in its own right. [...] We will remain neutral observers, mere visitors from the City, the source of all waste. [...] We will be able to present the exact cast for the film after a careful selection of the main actors is made. Nevertheless, candidates with the best chances to be selected include the rat, the eagle owl, the man, the beetle and the pumpkin. [...] Approximately a hundred species of birds (one third of the total of Latvia's bird species) that have been observed on this site could take part in the mass scenes. In winter and fall 7 to 9 thousand seagulls make their presence seen and heard in a most overwhelming way. Pigeons, sparrows and jackdaws will form another body of extras.» (LP)

**CONTACT**

International Relations
National Film Centre of Latvia
+371 67358878
nfc@nfc.gov.lv
www.latfilma.lv/nfc

PAOLO MORETTI



LAILA PAKALNINA

MARTINS

LATVIA | 2002 | 28' | BETACAM SP | LATVIAN

Martins est un enfant handicapé qui dépendra toujours de ses parents. Ces derniers parlent de leur vie et de Martins, en partageant leurs peurs et leurs espoirs pour l'avenir de leur fils. Nous écoutons tout en observant les images paisibles d'un album de famille et les séquences d'une journée ordinaire en sa compagnie. «Il y a très longtemps, avant que je ne décide de devenir réalisatrice, je savais que je ne ferai jamais de film sur des personnes comme Martins. C'est-à-dire, sur des enfants ou des adultes ayant des besoins particuliers. Car ce serait injuste de ma part, ce serait un comportement spéculatif. Puis j'ai appris à connaître Martins et ses parents et j'ai compris à quel point ils m'aident à affronter la vie (mes problèmes n'en sont pas; si les parents de Martins peuvent affronter leurs soucis quotidiens, que sont mes problèmes comparés aux leurs? Rien). Si j'ai fait un film sur eux, c'est donc pour aider d'autres personnes à affronter leur vie. Par ailleurs, j'ai toujours pensé que l'idée d'un film partait avant tout d'une idée sur la forme. Pourtant, cela n'a pas été le cas. J'ai sciemment refusé de m'exprimer au travers de la forme du film. Je n'apparais pas dans ce film. Seuls mes sentiments sont présents.» (LP)

Martins ist ein behindertes Kind, das immer von seinen Eltern abhängig sein wird. Sie erzählen von ihrem Leben und von Martins, teilen ihre Ängste und Hoffnungen für die Zukunft mit. Wir hören zu und sehen Bilder aus dem Familienalbum und Sequenzen aus einem normalen Tag mit ihm. «Vor sehr langer Zeit, noch bevor ich beschloss, Regisseurin zu werden, wusste ich, dass ich nie Filme über Menschen wie Martins machen werde. Damit meine ich Filme über Kinder oder Erwachsene mit besonderen Bedürfnissen. Weil es unfair wäre und ein spekulatives Verhalten beinhalten würde. Doch dann lernte ich Martins und seine Eltern kennen und verstand, wie sehr sie mir helfen, das Leben zu meistern (keines meiner Probleme ist ein Problem – wenn es Martins' Eltern schaffen, ihre täglichen Sorgen zu bewältigen – was habe ich dann zu bewältigen? Nichts). Wenn ich also einen Film über sie drehen würde, könnten sie auch anderen dabei helfen, mit dem Leben klarzukommen. Ich dachte auch immer, dass die Idee für einen Film zuerst eine Idee der Form ist. So war es aber nicht. Ich habe jegliche Art des Selbstaussdrucks mittels dieser Filmform abgelehnt. Ich bin in nicht anwesend. Nur meine Gefühle sind drin.» (LP)

Martins is a handicapped child who will always depend on his parents. They tell us about their life and about Martins, sharing their fears and hopes for his future. We listen while watching still images from the family photo album and sequences of an ordinary day with him. "Very long ago, long before I decided to become a film director, I knew I will never make films about people like Martins. Meaning that I will never make films about children or grown-ups with special needs. Because it would be unfair from my side, it would be speculative behavior. But then I got to know Martins and his parents and I understood how much they are helping me to cope with life (none of my problems is a problem; if Martins' Mum and Dad can cope with their everyday concerns then what is it that I have to deal with compared to that? In fact, it is nothing). And so if I made a film about them, they could help others to cope with life as well. Besides, I have always thought that the idea for a film initially is an idea about the form. However, this was not the case. I conscientiously refused any self-expression through the form of the film. I am not present in this film. Only my feelings are there." (LP)

SCREENPLAY
Laila Pakalnina

CINEMATOGRAPHY
Uvis Burjans

SOUND
Anrijs Krenbergs

EDITING
Andris Zemitis

MUSIC
Raimonds Tigulis

PRODUCTION
Velku Fonds

PAOLO MORETTI

CONTACT
International Relations
National Film Centre of Latvia
+371 67358878
nfc@nfc.gov.lv
www.latfilma.lv/nfc

LAILA PAKALNINA

MOSTIETIES!

LATVIA | 2000 | 22' | BETACAM SX | LATVIAN

WAKE UP!**SCREENPLAY**

Laila Pakalnina

CINEMATOGRAPHY

Uldis Cekulis

SOUND

Anrijs Krenbergs

EDITING

Raimonds Spakovskis

PRODUCTION

Uldis Cekulis

(Vides Filmu Studija)

Nous nous réveillons d'un plan noir et écoutons des enfants parler doucement. La caméra les suit, à leur hauteur, tandis qu'ils jouent sur la plage, parlent d'ours et de lapins, courent partout. Le monde statique et silencieux des adultes contraste avec leur vitalité et leur désir intrépide de chanter. «Parmi tous mes films personnels, celui-ci est sans doute le plus personnel. En phase de pré-production, j'ai dû arrêter le film *Tusya* que je n'ai pas pu réaliser (ce film devait être la suite de *Kurpe*), et je me suis sentie complètement détruite. Je n'arrivais même pas à penser au cinéma. J'avais l'impression que cette période allait durer 100 ans (en réalité elle n'a duré qu'un an, voire un peu plus). *Mostieties!* m'a permis de retourner vers le cinéma. *Wake Up!* («réveille-toi!») en est le titre. Ce film est très probablement ce qu'il est parce qu'à cette étape de ma vie, j'avais besoin de me dire ces mots. Et, en effet, je me suis réveillée.» (LP)

Wir erwachen aus einem dunklen Bild und hören leise Kinderstimmen. Die Kamera folgt ihnen auf ihrer Höhe, während sie am Strand spielen, über Bären und Hasen diskutieren, herumrennen. Ihre Vitalität und ihr furchtloses Bedürfnis, zu singen, bilden den Kontrapunkt zur statischen, stillen Erwachsenenwelt. «Von allen meinen persönlichen Filmen ist dies vermutlich der Persönlichste. Ich war in der Vorproduktion meines nicht gedrehten Spielfilms *Tusya* (der auf *Kurpe* folgen sollte) gestoppt worden und war am Boden zerstört. Ich konnte mich nicht einmal mehr zwingen, an Filme zu denken. Ich hatte das Gefühl, dass diese Zeit hundert Jahre gedauert hat (eigentlich war es nur ein Jahr oder unwesentlich mehr). Durch *Mostieties!* bin ich zum Filmen zurückgekehrt. *Wake Up!* ist der Titel des Films. Das ist vermutlich so, weil dies die Worte waren, die ich zu diesem Zeitpunkt meines Lebens an mich selbst richten musste. Und ja, ich bin tatsächlich aufgewacht.» (LP)

We wake up from a dark frame, listening to children speaking softly. The camera follows them, at their height, while they play on the beach, discuss bears and rabbits, run around. The static, silent adult world is counterpointed by their vitality and their fearless desire to sing. «Possibly among all my personal films this is my most personal. I was stopped in preproduction of my unrealized feature film *Tusya* (it was the film that was supposed to follow *Kurpe*) and I felt myself totally destroyed. I couldn't even force myself to think about films. I had a feeling this period lasted for 100 years (in reality it was only year or a bit more). Through *Mostieties!* I returned to films. *Wake Up!* is the title of the film. Most probably it is as it is because these were the words I needed to tell myself at that stage of my life. And yes, I really woke up.» (LP)

CONTACT

International Relations
National Film Centre of Latvia
+371 67358878
nfc@nfc.gov.lv
www.latfilma.lv/nfc

PAOLO MORETTI



LAILA PAKALNINA

OZOLS

LATVIA | 1997 | 28' | 16 MM | NO DIALOGUE

THE OAK

L'ancien chêne de Seja a 700 ans environ. On ressent sa présence majestueuse dès la toute première image. Avec des plans panoramiques paisibles, la caméra capture inlassablement l'écorce du chêne, tandis que les sons évoquent quelque chose de palpable et de céleste à la fois. Des choses des plus merveilleuses peuvent arriver aux personnes qui vivent autour de cet arbre, comme manger un gâteau, prendre un bain, lire Dickens, danser. « Lorsque j'ai vu ce chêne, l'un des plus grands et des plus vieux de Lettonie, je me suis mise à penser que pendant ces centaines d'années, il a observé les êtres vivre autour de lui. Et j'ai aussi entendu que les chênes exerçaient une influence très spéciale sur leur environnement. J'ai donc compris que je voulais filmer ceux qui vivaient près de cet arbre et que ce dernier avait la possibilité d'observer. Pour révéler l'influence du chêne, j'ai décidé de poser la même question à tout le monde: Que vous est-il arrivé de bien? J'ai pensé, en effet, que c'était la seule question pertinente. Et je voulais éviter à tout prix de poser des questions du genre: Que pensez-vous du gouvernement actuel? En présence du chêne, cela n'avait que peu d'importance.» (LP)

Die alte Eiche in Seja ist ungefähr 700 Jahre alt und wir spüren vom ersten Augenblick an ihre überwältigende Gegenwart. In friedlichen Panoramaaufnahmen fängt die Kamera wieder und wieder die Rinde der Eiche ein, während der Ton eine zugleich konkrete und ätherische Entität beschreibt. Die Menschen, die in der Umgebung des Baums leben, können die wundervollsten Dinge erleben – etwa einen Kuchen essen, ein Bad nehmen, Dickens lesen, tanzen. «Beim Anblick dieser Eiche, die zu den ältesten und grössten in Lettland zählt, kam mir der Gedanke, dass der Baum viele hundert Jahre lang die Menschen um sich herum beobachtet hat. Ich habe auch gehört, dass Eichen einen besonderen Einfluss auf ihre Umgebung ausüben. Mir wurde klar, dass ich Menschen filmen möchte, die in ihrer Nähe leben und die die Eiche jetzt beobachten kann. Um den Einfluss der Eiche zu zeigen, beschloss ich, allen die gleiche Frage zu stellen – Was ist Ihnen Gutes widerfahren? Ich fand, dass dies die einzige relevante Frage zu diesem Thema war. Ich wollte die Leute zum Beispiel ganz bestimmt nicht fragen, was sie von der aktuellen Regierung halten. In Gegenwart der Eiche war das nicht wichtig.» (LP)

The ancient oak tree in Seja is approximately 700 years old and we feel its magnificent presence from the very first frame. With peaceful panoramic shots the camera repeatedly captures the bark of the oak, while the sounds evoke both a concrete and ethereal entity. The most wonderful things can happen to the people living around the tree, like eating a cake, having a bath, reading Dickens, dancing. "When I saw this oak, one of the biggest and oldest in Latvia, I started to think that all those hundreds of years it has observed people living around. And I also heard that oak trees have very special influence on their surroundings. So I understood that I want to film people who live nearby and whom the oak has the possibility to observe now. To reveal the influence of the oak, I decided to ask everyone the same question – what good has happened to you? Yes, I thought this was the only topical question. And, for example, I definitely did not want to ask people – what do you think of the present government? In the presence of the oak tree this was not important." (LP)

SCREENPLAY
Laila Pakalnina

CINEMATOGRAPHY
Gints Berzins

SOUND
Anrijs Krenbergs

EDITING
Kadri Kanter

PRODUCTION
Laila Pakalnina
(Eesti Telefilm),
Reet Sokmann
(Eesti Telefilm)

PAOLO MORETTI

CONTACT
International Relations
National Film Centre of Latvia
+371 67358878
nfc@nfc.gov.lv
www.latfilma.lv/nfc

LAILA PAKALNINA

PA RUBIKA CELU

LATVIA | 2010 | 30' | HD | LATVIAN

ON RUBIKS' ROAD**SCREENPLAY**

Laila Pakalnina

CINEMATOGRAPHY

Uldis Jancis

SOUND

Anrijs Krenbergs

EDITING

Kaspar Kallas

PRODUCTION

Laila Pakalnina (Hargla)

Rubiks' Road est une piste cyclable construite dans les années 1980 qui doit son nom à Alfreds Rubiks, le chef du parti communiste letton de l'époque. Il était l'un des opposants les plus féroces à l'indépendance de la Lettonie au début des années 1990 et fut ensuite élu au Parlement européen, représentant le pays contre la création duquel il s'était battu. «Je ne prétends pas surpasser les frères Lumières avec ce film. Ce qui est fou, c'est que dans la plupart de mes documentaires, je les imite. Je prendrai donc la liberté de préciser de quelles manières *Pa Rubika Celu* se distingue de par exemple *L'arrivée d'un train à La Ciotat*. Bien qu'il y ait des trains dans mon film aussi, c'est un film différent, et pas seulement de par l'absence de locomotive à vapeur. Ce film montre la vie telle que je la vois, et non pas telle que la voient les frères Lumières. C'est un film sur un monde qui marche, court, rampe, s'assoit, conduit, vole. Et tombe. Un monde qui vit.» (LP)

Rubiks' Strasse ist ein in den 1980er-Jahren gebauter Fahrradweg, benannt nach Alfreds Rubiks, dem damaligen Chef der kommunistischen Partei Lettlands. Einem der heftigsten Gegner von Lettlands Unabhängigkeit Anfang der 1990er-Jahre, der später in das Europaparlament gewählt wurde, um das von ihm abgelehnte Land zu vertreten. «Ich habe nicht die Absicht, die Brüder Lumière mit diesem Film zu übertreffen. Verrückterweise imitiere ich in den meisten meiner Dokumentarfilme die Lumières. Daher nehme ich mir die Freiheit, darauf hinzuweisen, worin sich *Pa Rubika Celu* zum Beispiel von *L'arrivée d'un train à La Ciotat* unterscheidet. Obgleich es auch in meinem Film Züge gibt, handelt es sich um einen anderen Film – was nicht nur an der Dampflokomotive liegt. In diesem Film sieht man das Leben durch meine Augen, nicht durch die Augen der Lumières. Es ist ein Film über eine Welt, die geht, läuft, krabbelt, sitzt, fährt, fliegt. Und fällt. Eine lebendige Welt.» (LP)

Rubiks' Road is a bicycle path built in the 1980s and named after Alfreds Rubiks, leader of the Latvian Communist party at the time. One of the most ferocious opposers of Latvia's independence in the early 1990s and later elected to the European Parliament, representing the country he was against. "I don't intend to surpass the Lumière brothers with this film. Crazily enough – in most of my documentaries I am imitating the Lumières. So I will take the liberty of indicating the ways in which *Pa Rubika Celu* differs from, for example, *L'arrivée d'un train à La Ciotat*. Though there are trains in my film too, it's a different film, and not only because there is no steam locomotive. In this film it's life as seen through my eyes, and not those of the Lumières. It's a film about a world that walks, runs, crawls, sits, rides, flies. And falls. A living world." (LP)

CONTACT

International Relations
National Film Centre of Latvia
+371 67358878
nfc@nfc.gov.lv
www.latfilma.lv/nfc

PAOLO MORETTI



LAILA PAKALNINA

PAPA GENA

LATVIA | 2001 | 10' | 35 MM | NO DIALOGUE

Commandée par la curatrice Helena Demakova pour la Biennale de Venise en 2001, il s'agit de l'œuvre documentaire de Pakalnina la plus systématique et la plus prédéterminée sur le plan structurel. Des personnes apparaissent devant une caméra fixe: un homme, une petite fille, un enfant, un couple de femmes et quelques adolescents, posant comme s'ils étaient face à l'objectif d'un photographe. Ils portent tous des écouteurs et écoutent un extrait de la «Flûte enchantée» de Mozart, qui provoque, chez eux, des réactions diverses. Dans le même temps, on entend le bruit ambiant tandis que d'autres personnes continuent leur chemin. Lorsqu'ils enlèvent leurs écouteurs, on peut également apprécier la musique de Mozart pendant un court instant. L'incursion de la musique de Mozart dans un contexte urbain inhabituel recrée en quelques minutes les atmosphères délicatement absurdes et poétiques qui sont caractéristiques de Pakalnina. «La ville est ce qu'elle est. Il faut avoir une très bonne raison pour demander à un citoyen de s'arrêter et de rester calme devant la caméra pendant un instant. Cette raison, cette fois-ci, c'était Mozart.» (LP)

Die von der Kuratorin Helena Demakova für die Biennale von Venedig 2001 in Auftrag gegebene Arbeit besitzt unter Pakalnicas' Dokumentarfilmen die stärkste systematische, vorbestimmte Struktur. Vor einer statischen Kamera erscheinen Menschen: Ein Mann, ein Mädchen, ein Kind, eine paar Frauen und einige Jugendliche, die stehen, als würden sie für ein Foto Modell stehen. Alle tragen Kopfhörer und hören einen Ausschnitt aus Mozarts Zauberflöte, was unterschiedliche Reaktionen auslöst. In der Zwischenzeit hören wir nichts ausser Umgebungsgeräuschen und andere Menschen, die ihres Weges gehen. Wenn sie die Kopfhörer abnehmen, hören auch wir Mozarts Musik für einen kurzen Augenblick. Die Verlagerung von Mozarts Musik in den ungewöhnlichen 'urbanen' Kontext lässt innerhalb weniger Minuten die für Pakalnina bezeichnende, leicht absurde und poetische Atmosphäre entstehen. „Die Stadt ist wie sie ist. Man braucht einen ernsthaften Grund, um einen Stadtbewohner zu bitten, kurz anzuhalten und vor der Kamera still zu stehen. Diesmal hat Mozart den Grund geliefert.“ (LP)

Commissioned by the curator Helena Demakova for the 2001 Venice Biennale is Pakalnina's most structurally systematic and pre-determined documentary work. Before a static camera people appear: a man, a girl, a child, a couple of women and a few teenagers, standing as if they were posing for a photograph. They all wear headphones and are listening to an excerpt of Mozart's "Magic Flute", which provokes various reactions. In the meantime we just listen to ambient noise and other people around go on way. When they take off the headphones we can also start enjoying Mozart's music for a brief moment. The displacement of Mozart's music into an unusual "urban street" context, recreates in a few minutes Pakalnina's delicately absurd and poetic trademark atmospheres. "The city is as it is. There needs to be a serious reason in order to ask an urban person to stop and be calm in front of the camera for a moment. This time Mozart serves as the reason." (LP)

SCREENPLAY
Laila Pakalnina

CINEMATOGRAPHY
Gints Berzins

SOUND
Anrijs Krenbergs

EDITING
Andris Zemitis

PRODUCTION
Laila Pakalnina (Hargla)

PAOLO MORETTI

CONTACT
International Relations
National Film Centre of Latvia
+371 67358878
nfc@nfc.gov.lv
www.latfilma.lv/nfc

LAILA PAKALNINA, MARIS MASKALANS

PAR DZIMTENITI

LATVIA | 2008 | 52' | SD | LATVIAN

THREE MEN AND A FISH POND**SCREENPLAY**

Maris Maskalans

CINEMATOGRAPHY

Maris Maskalans

SOUND

Anrijs Krenbergs

EDITINGLaila Pakalnina,
Maris Maskalans**PRODUCTION**Uldis Cekulis
(Vides Filmu Studija)

Trois célibataires d'un certain âge vivant à la campagne tuent le temps au cœur d'une nature semi-sauvage, préférant la compagnie des oiseaux et des poissons du vivier à celle des hommes. «J'ai reçu un spam disant 'Or en poudre à vendre'. J'ai récité ces mots comme un poème: or, poudre et vendre. Jusqu'à ce que je me prenne à imaginer, en référence à des textes de théoriciens du cinéma, que j'étais influencée par quelque chose, comme l'effet Kuleshov (certains appellent ça l'effet Eisenstein): deux images créent la troisième. Dans ce cas, les trois mots créent tout. Ou trois hommes créent tout. Que l'eau est mouillée, le matin tôt et l'écart entre la puanteur et le parfum une réalité. Et qu'occasionnellement, au moins, chacun devrait se lever et sortir de son quotidien. Sans aller trop loin, mais là où il y a des gens, des oiseaux, de l'herbe, des arbres, du travail, des vacances, des joies, des peines, courir, s'arrêter. Ce film est certainement plutôt très simple que très compliqué. Il parle de notre conception physique et spirituelle du monde. Il parle du fait que les être humains existent. Mais aussi les oiseaux, et le brouillard, le soleil, la nuit, etc. Il rappelle que tout existe.» (LP)

Drei ältere, auf dem Land lebende Singles, die ihre Zeit in der halbwillden Natur verbringen und den Vögeln und den Fischen im Teich näher sind als den Menschen. «Ich habe ein Spam 'Gold Dust Sold' erhalten. Diese Worte rezitierte ich wie ein Gedicht – Gold, Dust und Sold. Bis ich mich selbst dabei ertappte, wie ich – ausgehend von filmtheoretischen Texten – dachte, dass ich von etwas Ähnlichem wie dem Kuleschow-Effekt (manche nennen es Eisenstein-Effekt) beeinflusst bin, laut dem zwei Bilder das dritte hervorbringen. In diesem Fall bringen die drei Wörter alles hervor. Oder drei Männer. Dass das Wasser nass ist, der Morgen früh und der Raum zwischen Gestank und Geruch real. Und dass man hin und wieder aufstehen und aus seinem Alltag ausbrechen sollte. Um zumindest dorthin zu gehen, wo es Menschen, Vögel, Gras, Bäume, Arbeit, Ferien, Freude, Sorgen, Laufen und Stehenbleiben gibt. Vielleicht handelt dieser Film auf eine eher einfache als komplizierte Art und Weise von unserem zugleich physischen und spirituellen Verständnis der Welt. Er handelt davon, dass es Menschen gibt. Und Vögel, Nebel, die Sonne, die Nacht – und so weiter. Davon, dass alles existiert.» (LP)

Three elderly country bachelors idle away their time amidst semi-wild nature, closer to birds and pond fish than to humans. "I received a spam 'Gold Dust Sold'. I recited these words like a poem – gold, dust and sold. Till I caught myself at a thought, referring to film theorists' texts, that I was influenced by something like Kuleshov's (others call it Eisenstein's) effect – two images create the third one. In this case the three words create everything. Or three men create everything. That the water is wet, the morning is early and the space between stench and scent is reality. And that at least occasionally one should get up and leave one's daily life. Not go too far but where there are people, birds, grass, trees, work, holidays, joys, sorrows, running, stopping. Perhaps this film is more very simple instead of very complicated – about our physical and spiritual understanding of the world simultaneously. It is about the fact that there are people. And also birds, and fog, the sun, night and so on. That everything exists." (LP)

CONTACTInternational Relations
National Film Centre of Latvia
+371 67358878
nfc@nfc.gov.lv
www.latfilma.lv/nfc

PAOLO MORETTI



LAILA PAKALNINA

PASTS

LATVIA | 1995 | 20' | 35 MM | NO DIALOGUE

THE MAIL

Le courrier arrive dans la nuit. Il atterrit sur un bureau d'où il est traité. Chaque lettre suit ensuite son propre chemin, passe entre de nombreuses mains vers une multitude de lieux, croise des personnes radicalement différentes, se retrouve dans des situations uniques. Tôt le matin, nous commençons à suivre la factrice dans sa tournée. Elle passe devant des maisons, des paysages et des gens, le tout formant un portrait collectif inspiré. La nature des plans, le montage méticuleux et la rigueur de la photographie en noir et blanc révèlent les traits caractéristiques de l'univers de Pakalnina. «La factrice se déplaçait d'une façon très particulière. Elle changeait très souvent son rythme de marche de manière imperceptible. C'était sûrement très important. Aussi important que les semis de tomate sur le rebord de la fenêtre, que les pavés de pierre au soleil, qu'un gros chien dans une petite voiture. Et nous avons aimé observer et écouter de plus en plus.» (LP)

Die Post kommt aus der Nacht. Sie landet auf einem Tisch und wird bearbeitet. Danach geht jeder Brief seinen eigenen Weg und wird von Hand an unterschiedliche Orte, zu unterschiedlichen Menschen und in jeweils einzigartige Situationen befördert. Es ist früher Morgen und wir folgen der Briefträgerin bei ihrer Runde. Sie passiert Häuser, Landschaften und Menschen, die ein aussagekräftiges Gemeinschaftsporträt bilden. Die Art der Aufnahmen, das akribische Schneiden und die rigorose Schwarz-Weiss-Fotografie tragen unverkennbar die Züge von Pakalnicas' Universum. «Die Briefträgerin lief auf eine bestimmte Art. Sehr häufig änderte sie fast unmerklich den Rhythmus ihrer Schritte. Das war sicherlich sehr wichtig. So wichtig wie der Tomatensetzling auf dem Fensterbrett, wie Pflastersteine in der Sonne, wie ein grosser Hund in einem kleinen Auto. Und wir hatten immer mehr Freude daran, zu beobachten und zuzuhören.» (LP)

The mail arrives from the night. It lands on a desk and is processed. Every letter then takes its own path, taken by hand to a multitude of places, people, radically different, unique situations. It is early in the morning and we start following the post-woman on her journey. She passes houses, landscape and people, composing an inspired collective portrait. The nature of the shots, the meticulous editing and the rigorous black and white photography reveal the unmistakable traits of Pakalnina's universe. "The post-woman was walking in a special way. She very often unnoticeably changed the rhythm of her steps. That surely was very important. As important as tomato seedlings on the window-sill, as cobblestones in the sun, as a big dog in a small car. And we enjoyed observing and listening more and more." (LP)

CINEMATOGRAPHY
Gints Berzins

SOUND
Anrijs Krenbergs

EDITING
Sandra Alksne

PRODUCTION
studio Zalktis

PAOLO MORETTI

CONTACT
International Relations
National Film Centre of Latvia
+371 67358878
nfc@nfc.gov.lv
www.latfilma.lv/nfc

LAILA PAKALNINA

PRAMIS

LATVIA | 1994 | 15' | 35 MM | NO DIALOGUE

THE FERRY**SCREENPLAY**

Laila Pakalnina

CINEMATOGRAPHY

Gints Berzins

SOUND

Anrijs Krenbergs

EDITING

Gunta Ikere

PRODUCTION

studio KAŪPO

Un ferry plein à craquer faisait régulièrement la navette entre Druya (Biélorussie) et Piedruja (Lettonie), qu'importaient la saison et les conditions climatiques et hydrauliques. Il reliait deux parties d'une même communauté: il transportait des enfants, des adultes, des personnes âgées, des voitures et des chevaux. Aujourd'hui, une frontière sépare deux Etats indépendants, sans que l'on ne puisse plus voir qui que ce soit passer la frontière. Que se passe-t-il quand le ferry cesse de traverser les eaux? Rien. Il ne se passe plus rien. On ne peut y voir qu'un soldat seul et immobile. «La vie n'a rien à voir avec les mots. Quand on dit officiellement 'la frontière est établie', on n'imagine pas vraiment comment cela se passe. Mais pour beaucoup de personnes, cela fait partie du quotidien. Et, cela change tout. C'est pourquoi j'ai voulu faire un film plutôt que d'utiliser des mots pour me rapprocher le plus possible de la vérité.» (LP)

Einst verkehrte eine mit Menschen vollgepackte Fähre zwischen Druya (Belarus) und Piedruja (Lettland). Ungeachtet der Jahreszeit, des Wetters oder des Seegangs. Sie verband die beiden Teile einer Gemeinschaft, sie beförderte Kinder, Erwachsene, alte Menschen, Autos und Pferde. Jetzt liegt eine Grenze zwischen zwei unabhängigen Staaten, ein Überqueren der Grenze wird hier jedoch nicht erwogen. Was geschieht, wenn die Fähre nicht mehr über das Wasser fährt? Nichts – es geschieht nichts mehr. Übrig ist dort nur ein Soldat, und er bewegt sich nicht. «Das Leben ist anders als Worte. Unter der Aussage 'Die Grenze wurde eingerichtet' kann man sich nicht wirklich vorstellen, wie das tatsächlich abläuft. Aber für viele Menschen ist dies ein Vorgang, der ihren Alltag prägt. Und der alles verändert. Um der Wahrheit so nahe wie möglich zu kommen, mache ich einen Film, anstatt Worte zu verwenden.» (LP)

A ferry full of people used to go back and forth between Druya (Belarus) and Piedruja (Latvia). No matter the season, the weather or water conditions. It connected two parts of one community; it moved children, adults, elderly people, cars and horses. Now there is a border between two independent states, but no border crossing is contemplated here. What happens when the ferry no longer crosses the water? Nothing, nothing happens anymore. There is just a soldier left there, and he is not moving. "Life is different from words. When you officially say: 'The border is established', you don't really imagine how it actually happens. But for many people it is a process of everyday life. However, it changes everything. Therefore in order to come as close to the truth as possible, I am making a film instead of using words." (LP)

CONTACT

International Relations
National Film Centre of Latvia
+371 67358878
nfc@nfc.gov.lv
www.latfilma.lv/nfc

PAOLO MORETTI



LAILA PAKALNINA

SNIEGS

LATVIA | 2012 | 34' | SD | LATVIAN

SNOW CRAZY

Le ski est un sport très populaire en Lettonie. Le ski alpin, dans un pays plat. Pour satisfaire l'envie de dévaler une montagne couverte de neige dans cette situation, il faut être ingénieux et déterminé. Nous avons donc des skieurs de toit, des freestylers minimalistes, des sauteurs à ski propulsés par un scooter. Mais aussi des familles normales aimant passer une journée à la neige dans une toute nouvelle station de ski équipée du seul télésiège de Lettonie et créée à grand renfort d'argent, d'énergie et, surtout, d'imagination. Le sujet est pris très au sérieux. «Une chanson lettone populaire commence par cette phrase: 'Je chantais tout en haut de la montagne.' Mais l'ironie, c'est que la Lettonie, de par sa géographie physique, n'a aucune montagne. Alors, d'où les Lettons peuvent-ils 'chanter'? Aujourd'hui, on peut dire sans se tromper qu'il s'agit de l'endroit-même où ils skient. C'est tout l'art de faire une montagne d'une taupinière. Des montagnes couvertes de neige, cela va sans dire. Il m'a fallu presque trois ans pour rassembler les images et essayer de transmettre ce que je ressentais vis-à-vis de cette situation sans utiliser de mots. C'est drôle, mais pas seulement, je l'espère. C'est avant tout un film sur l'optimisme.» (LP)

Skifahren ist in Lettland sehr beliebt. Alpin Ski in einem berglosen Land. Um in dieser Situation den wachsenden Wunsch nach dem Gleiten über einen schneebedeckten Berg zu befriedigen, muss man Fantasie und Entschlossenheit an den Tag legen. Darum gibt es bei uns Dach-Skifahrer, Minimal-Freestyler und Scooter-getriebene Skispringer. Doch auch normale Familien, die einfach nur einen Tag im Schnee in einem brandneuen Skiort mit Lettlands einzigem Sessellift genießen, der mit viel Geld, Energie und vor allem viel Vorstellungskraft entstanden ist. Alle nehmen es sehr ernst. «Ein beliebtes lettisches Volkslied beginnt mit 'Hoch oben auf dem Berg, da sang ich'. Das Ironische daran ist, dass es laut seiner Physiogeografie in Lettland keine Berge gibt. Wo genau singen die Letten also? Inzwischen wissen wir mit Sicherheit, dass es sich um den gleichen Ort handelt, wo sie auch Skifahren. So machen wir aus Maulwurfshügeln Berge. Schneebedeckte Berge. Ich habe fast drei Jahre gebraucht, um das Material zusammenzutragen und mein Gefühl über diese Situation wortlos zu vermitteln. Es ist lustig, aber ich hoffe auch, dass es mehr als nur lustig ist. Es ist ein Film über Optimismus.» (LP)

Skiing is very popular in Latvia. Downhill skiing, in a mountainless country. In order to fulfill the growing desire of sliding down a snow-covered mountain in such a situation, one has to be resourceful and determined. So we have roof skiers, minimal freestylers, scooter-powered ski jumpers. But also normal families, just enjoying a day on the snow, in a brand new ski resort featuring the only chair lift in Latvia and created with a massive amount of money, energy and – most of all – imagination. Everybody takes it very seriously. "There is a popular Latvian folksong which begins with the phrase 'I was singing out high on a mountain'. The irony of it is that according to its physical geography there are no mountains in Latvia. So where exactly is the place where the Latvians are 'singing out'? It may be safely said now that it's the same place where they are skiing. That's how we make mountains out of molehills. Snow-covered mountains, to be sure. It took me almost three years to collect the material and try to transmit the feeling I had about this situation without using words. It's funny, but I hope it's more than just funny. It's a film about optimism." (LP)

SCREENPLAY
Laila Pakalnina

CINEMATOGRAPHY
Valdis Celmins, Uldis Cekulis,
Kriss Rozins, Uldis Jancis

SOUND
Anrijs Krenbergs

EDITING
Kriss Rozins,
Gatis Belogrudovs

PRODUCTION
Uldis Cekulis
(Vides Filmu Studija)

CONTACT
International Relations
National Film Centre of Latvia
+371 67358878
nfc@nfc.gov.lv
www.latfilma.lv/nfc

PAOLO MORETTI

LAILA PAKALNINA

TEODORS

LATVIA | 2006 | 52' | BETACAM SX | LATVIAN

THEODORE**SCREENPLAY**

Laila Pakalnina

CINEMATOGRAPHY

Uldis Cekulis

SOUND

Anrijs Krenbergs

EDITING

Gatis Belogradovs

PRODUCTION

Uldis Cekulis

(Vides Filmu Studija)

Théodore est un vieil homme. Il fait les choses en prenant son temps, à la fois serein et déterminé. Il vérifie son vélo et démarre sa promenade quotidienne à travers les champs, que le soleil brille au printemps ou que la neige tombe en hiver. Il a pour destination un banc du village, où des personnes de tous âges attendent le bus, se rencontrent, discutent, jouent. C'est un lieu animé du village. C'est le lieu favori de Théodore. De là, il observe le monde à travers ses lunettes de soleil. «Chaque jour, que la pluie tombe ou que le soleil brille, Théodore avait coutume de parcourir en vélo les sept kilomètres qui séparaient sa maison du centre du village pour s'asseoir et boire une bière à l'arrêt de bus. Pour lui, c'était clair: cet endroit était le centre de l'univers. A sa mort, ce centre s'est déplacé, et l'arrêt de bus est redevenu un simple arrêt de bus.» (LP)

Theodor ist ein alter Mann. Er nimmt sich Zeit für das, was er zu tun hat und ist dabei ebenso friedlich wie entschlossen. Er untersucht sein Fahrrad und beginnt seine tägliche Fahrt durch die Felder an einem strahlenden Frühlingstag, genau, wie er es auch in einem Schneesturm im Winter tun würde. Sein Ziel ist eine Bank im Dorf, wo Menschen jeden Alters auf den Bus warten, sich treffen, reden, spielen. Die Bank ist ein lebendiger Fleck im Dorf. Sie ist Theodors Lieblingsort. Von hier aus betrachtet er die Welt durch seine Brille. «Theodor fuhr jeden Tag und bei jedem Wetter die sieben Kilometer von seinem Haus in die Dorfmitte, um sich an der Bushaltestelle niederzulassen und Bier zu trinken. Für ihn war dieser Ort ohne Zweifel der Mittelpunkt des Universums. Mit seinem Tod hat sich der Mittelpunkt an einen anderen Ort verlagert und die Bushaltestelle ist nun wieder nichts weiter als eine Bushaltestelle.» (LP)

Theodore is an old man. He takes his time in doing what he has to do, but is as peaceful as determined. He examines his bike and starts his daily trip through the fields on a radiant spring day, just as he does in the middle of a snow storm in winter. His arrival point is a bench in the village, where people of all ages wait for the bus, and also meet, talk, play. It is a living spot of the village. It is Theodore's favorite spot. It is from there that he watches the world through his glasses. "Every day, come rain or shine, Theodore used to bike the seven kilometers from his house to the village centre to sit and drink beer at the bus stop. For him, no doubt, this place was the centre of the Universe. With his death, the centre has moved elsewhere, and the bus stop is just a bus stop again." (LP)

CONTACT

International Relations
National Film Centre of Latvia
+371 67358878
nfc@nfc.gov.lv
www.latfilma.lv/nfc

PAOLO MORETTI



LAILA PAKALNINA

VELA

LATVIA | 1991 | 10' | 35 MM | NO DIALOGUE

THE LINEN

Chaque jour, un homme livre du linge propre à un hôpital pour enfants. Il est ensuite traité, sélectionné, transporté. Le monde entier semble tourner autour de ce linge. On observe toutes les étapes à un rythme constant, grâce au travail inventif de la caméra et depuis de multiples points de vue. Quelques plans d'enfants aux fenêtres rappellent l'endroit où nous nous trouvons. Très vite, en suivant le linge, on développe un sentiment de profonde empathie. «Je voulais faire un film sur la vie. J'avais donc besoin de montrer la mort, mais je ne voulais pas montrer les gens mourir. Nous sommes allés dans un hôpital pour enfants et nous nous sommes dit: nous n'allons pas entrer dans cet hôpital pour montrer le visage de la souffrance. Il doit être possible de tout ressentir, même de l'extérieur.» (LP)

Jeden Tag beliefert ein Mann ein Kinderkrankenhaus mit sauberer Wäsche. Diese wird dann sortiert, zugeteilt und transportiert. Die gesamte Welt scheint sich um Wäsche zu drehen. Durch die einfallsreiche Kameraführung und die vielfältigen Blickpunkte sehen wir sämtliche Phasen in konstantem Rhythmus. Einige Aufnahmen von Kindern an den Fenstern erinnern daran, wo wir uns befinden. Nach der Wäsche entwickelt sich rasch ein tiefes Mitgefühl. «Ich wollte einen Film über das Leben machen. Daher musste ich den Tod zeigen, wollte jedoch keine sterbenden Menschen zeigen. Wir gingen in ein Kinderkrankenhaus und sagten uns dabei, dass wir nicht in dieses Krankenhaus gehen werden, um das Gesicht des Leidens zu zeigen. Es muss möglich sein, alles auch dann zu fühlen, wenn man draussen bleibt.» (LP)

Every day a man delivers clean linen to a children's hospital. It is then processed, selected, transported. The whole world seems to turn around the laundry. We observe all the phases at a constant pace, through the inventive camera work and from multiple points of view. A few shots of children at the windows remind us of the nature of the place we are. Soon, following the laundry, we develop a feeling of deep empathy. "I wanted to make a film about life. So I needed to show death, but I didn't want to show people dying. We went to a children's hospital and said to ourselves – we are not going to enter this hospital to show the face of suffering. It must be possible to feel everything even staying outside." (LP)

SCREENPLAY
Laila Pakalnina

CINEMATOGRAPHY
Gints Berzins

SOUND
Uldis Silins

EDITING
Inita Murniece

PRODUCTION
VGĪK, RDFS

PAOLO MORETTI

CONTACT
International Relations
National Film Centre of Latvia
+371 67358878
nfc@nfc.gov.lv
www.latfilma.lv/nfc



**UN HOMMAGE CONSACRÉ À EYAL SIVAN,
UN AUTEUR RECONNU DANS LE DOMAINE DE LA
CRÉATION ET DE LA RECHERCHE FORMELLE.**

**EINE HOMMAGE AN EYAL SIVAN,
EIN ANERKANNTER AUTOR IM BEREICH DER
FILMREALISATION UND FORMFINDUNG.**

**A TRIBUTE TO EYAL SIVAN, ACKNOWLEDGED
FOR HIS CREATIVITY AND FORM FINDING.**



ATELIER
EYAL SIVAN

EYAL SIVAN

BIOGRAPHY



© Jo Spiller

FILMOGRAPHY

- 2013 Montage interdit (in progress)
- 2012 Etat commun – Conversation potentielle [1]
- 2009 Jaffa – La mécanique de l'orange
- 2007 Citizens K (m/f)
- 2005 Irak, quand les soldats meurent (m/f)
- 2004 Aus Liebe Zum Volk (co-directed)
- 2003 Route 181 – Fragments d'un voyage en Palestine-Israël (co-directed)
- 2001 Au Sommet de la descente (sf)
- 1999 Un Spécialiste – Portrait d'un criminel moderne
- 1997 Burundi – Sous la terreur (sf)
- 1996 Itsembatsemba, Rwanda un génocide plus tard (sf)
- 1995 Aqabat-Jaber – Paix sans Retour?
- 1994 Jerusalem(s), le syndrome borderline
- 1993 Itgaber – Le triomphe sur soi
- 1991 Israland (m/f)
- 1990 Izkor – Les esclaves de la mémoire
- 1987 Aqabat-Jaber – Vie de Passage

Eyal Sivan est né en 1964 à Haïfa, dans une famille d'immigrants arrivée d'Uruguay. Ses parents déménagèrent à Jérusalem un an après l'occupation militaire de la Cisjordanie et de la bande de Gaza. Censé servir dans l'armée en 1982, 60 jours seulement après le massacre de Sabra et Chatila, il fut libéré de ses obligations alors même qu'il avait décidé de ne pas rejoindre les rangs de l'armée. Après être devenu photographe de mode, il déménagea de Tel-Aviv à Paris. Sa visite du camp de réfugiés d'Aqabat-Jaber dans le cadre d'une séance photo le poussa à réaliser *Aqabat-Jaber – Vie de passage* (1987). Eyal Sivan, connu pour ses positions politiques virulentes et controversées, qui remettent en question la réalité politique d'Israël, est l'une des figures les plus marquantes du documentaire aujourd'hui. Fondateur de la société de production Momento! et de l'agence de distribution de films Scalpel, il est également fondateur et rédacteur en chef de «Sud Cinema Notebooks» et membre du comité de rédaction de «La Fabrique» et de «De l'Autre Côté». Il est aussi professeur associé en Production des médias à the School of Arts and Digital Industries à l'Université de East London.

Eyal Sivan wurde als Sohn uruguayischer Einwanderer 1964 in Haifa geboren. Ein Jahr nach der Besetzung des Westjordanlands und des Gazastreifens durch die israelische Armee zogen seine Eltern von Haifa nach Jerusalem. Sein Militärdienst, von dem er allerdings freigestellt wurde, nachdem er selbst bereits beschlossen hatte, sich ihm zu entziehen, sollte 1982, nur 60 Tage nach dem Massaker von Sabra und Schatila, beginnen. Als junger Modefotograf zog er wenig später von Tel-Aviv nach Paris. Nach einem Besuch des Flüchtlingslagers Aqabat-Jaber für Fotoaufnahmen drehte er 1987 *Aqabat-Jaber – Vie de passage*. Der für seine unverblühten und kontroversen, die politische Realität in Israel hinterfragenden Stellungnahmen bekannte Eyal Sivan zählt zu den herausragenden Dokumentarfilmern unserer Zeit. Der Gründer der Produktionsgesellschaft Momento! und des Filmverleihs Scalpel ist ebenfalls Gründer und Chefredakteur der «South Cinema Notebooks» und Mitglied des Redaktionsausschusses von «La Fabrique» und «De l'Autre Côté». Er ist Assistenzprofessor für Medienproduktion an der School of Arts and Digital Industries der Universität East London.

Born 1964 in Haifa, Eyal Sivan is the son of an immigrant family that arrived in Israel from Uruguay. His parents moved to Jerusalem a year after the military occupation of the West Bank and the Gaza Strip. Supposed to serve the army in 1982, just 60 days after the massacre of Sabra and Chatila, he was released from duty even though he already had made up his mind that he would not be joining the ranks of the military. He became a fashion photographer and moved to Paris, France, from Tel-Aviv. After visiting the refugee camp Aqabat-Jaber for a photo shoot, he made *Aqabat-Jaber – Vie de passage* (1987). Eyal Sivan, known for his outspoken and controversial political stances that question the political reality of Israel, is one of the most outstanding figures working in documentary today. Founder of production company Momento! and film distribution agency Scalpel, he is also founder and chief editor of «South Cinema Notebooks» and member of the editorial board of «La Fabrique» and «De l'Autre Côté». He is associate professor in Media Production at the School of Arts and Digital Industries at the University of East London.

LA VÉRITÉ VOUS RENDRA LIBRES

LE CINÉMA D'EYAL SIVAN

«LE PROBLÈME CONSISTE À ACCEPTER UNE SÉQUENCE DE L'HISTOIRE QUI A COMMENCÉ EN 1933 ET S'EST TERMINÉE EN 1948. IL EST ÉVIDENT QUE SANS LE BARBIER DE LANZMANN CELUI DE «ROUTE 181» N'EXISTERAIT PAS. SI LE GÉNOCIDE DES JUIFS D'EUROPE NE S'ÉTAIT PAS PRODUIT, L'EUROPE N'AURAIT PAS VOMI LEURS RESTES SUR LES TÊTES DES PALESTINIENS. LE BARBIER DE «ROUTE 181» NE REMET PAS EN CAUSE L'EXISTENCE DU BARBIER DE «SHOAH», AU CONTRAIRE, IL LA CONFIRME. IL DIT QUE TOUS DEUX SONT VICTIMES DE L'OCCIDENT, DU COLONIALISME. L'ARGUMENT BINATIONAL DEVRAIT ENVISAGER NOTRE AVENIR NON PAS EN EUROPE, MAIS FACE À L'EUROPE, ET L'OBLIGER À PRENDRE SES RESPONSABILITÉS ENVERS LES ISRAËLIENS ET LES PALESTINIENS. NOUS EN SOMMES À CE POINT PARCE QUE C'EST CE QUE L'EUROPE VOULAIT.»¹

«UN JUIF EST UN ARABE NÉ EN POLOGNE»
(EYAL SIVAN)

Le travail d'Eyal Sivan représente un point de départ intéressant pour réfléchir à la définition du documentaire aujourd'hui.

Au cœur du travail d'Eyal Sivan résonne une question récurrente. Qu'est-ce que la vérité? La vérité, non comme une valeur «en soi», ni comme un facteur absolu ou a priori, mais plutôt comme un processus dialectique ouvert à l'observation critique, comme un travail en cours. En ce sens, la vérité n'est pas un corpus d'idéologies, ni des données relatives à la confession qui excluent inévitablement ceux qui ne les partagent pas, mais plutôt un processus de participation dans le discours de vérité. La vérité en tant que telle n'est pas envisagée comme une révélation, mais comme un travail critique et une conquête de la liberté à partir de la vérité elle-même. La vérité n'est ainsi plus liée (à des hypothèses relatives à l'identité, la foi ou l'idéologie) mais, au contraire, déclenche un processus de libération de son territoire propre. La citation suivante prend ainsi tout son sens: «La vérité vous rendra libres» (Evangile selon Saint Jean, 8:32).

Par conséquent, la vérité selon Eyal Sivan, et apparemment selon ses films, est toujours «a posteriori». Elle est le résultat d'une analyse. D'une enquête. Et, en tant que telle, éternellement révisable. L'objet de plus d'investigations. En ce sens, tout le cinéma d'Eyal Sivan,

en se mettant au service de la vérité, vise paradoxalement à nous libérer des vérités et nous renvoie à une idée de la vérité laïque, ouverte, critique, et, finalement, problématique. Cette vérité n'est pas envisagée comme un but téléologique mais plutôt comme une stratégie de libération, à savoir la libération du dogme de la vérité elle-même.

LE MONTAGE EST LE LIEU OÙ LA VÉRITÉ (HYPOTHÉTIQUE) EST ÉPROUVÉE CAR, DANS UNE PERSPECTIVE MATÉRIALISTE, LA VÉRITÉ EST TOUJOURS LE RÉSULTAT D'UN CERTAIN TRAVAIL.

Il s'agit du seul moyen de comprendre, par le biais d'un processus de révision implacable, l'éthique de travail qui sous-tend la réalisation des films d'Eyal Sivan, qui, à l'instar d'un réalisateur hollywoodien d'une époque longuement révolue, déclare: «Je crois au dur labeur».

Il y a deux concepts qui sous-tendent la réalisation des films d'Eyal Sivan: l'histoire et la révision. Ce n'est pas un hasard si Eyal Sivan déclare que «le documentaire est l'idée de la révision elle-même». En ce sens, la révision se transforme en renaissance. On révisé

pour faire renaître. Cette dynamique, quant à elle, remet inévitablement en question la notion acquise de l'histoire et l'idée qui la justifie.

Selon Eyal Sivan, le problème le plus important dans cette pratique est le risque de réduire «l'histoire à une histoire». Ici aussi, Eyal Sivan va à contre-courant des règles qui régissent le

monde du documentaire. Les directeurs de programme imposent des lignes de production et de narration qui deviennent des cages tendant à normaliser les perspectives et les stratégies formelles. Eyal Sivan dénonce en fait le système de production actuel comme un nouveau «totalitarisme».

«Une bonne histoire ne veut rien dire», affirme Eyal Sivan. Le problème fondamental consiste à savoir comment faire le lien avec le «dispositif structurant» et, par conséquent, «comment rompre la chronologie». Le temps de la narration



AUS LIEBE ZUM VOLK

est déjà une histoire de temps en soi (une «vérité»), il doit donc être remis en question pour activer le processus de révision.

Avant de continuer, il nous faut encore clarifier une autre hypothèse.

L'idée de révision contient généralement une connotation négative. La révision est communément comprise comme un

point de vue». Ainsi, nous pouvons commencer à imaginer une «contre-histoire». Et c'est précisément cette aspiration à découvrir une autre histoire qui étoffe le discours officiel et cinématographique d'Eyal Sivan.

Si l'on considère la narration de l'histoire comme un cadre (une image de film si l'on veut), il nous faut inévitable-

ment dans le processus de canonisation de la vérité historique. Tout comme Goethe, tout en s'interrogeant sur le sens de la «mémoire», Sivan se demande ce qui a été oublié (exclu) de la mémoire elle-même. C'est la raison pour laquelle l'un des objectifs majeurs de son travail consiste à poursuivre «une rencontre entre deux exclusions» (voir en particulier la réflexion qui se trouve dans *Etat commun – Conversation potentielle [1]*), en étant bien conscient que «la mémoire peut être un outil criminel», puisque, si vous êtes la victime, vous ne serez jamais le coupable (ou l'auteur). Il devient donc évident qu'une partie importante des stratégies opérationnelles d'Eyal Sivan n'est pas de fournir des réponses à tout prix, mais de «reformuler des questions». C'est la seule façon de faire du documentaire «à l'encontre de l'histoire».

Une autre rencontre a joué un rôle central dans l'évolution du travail d'Eyal Sivan, d'une part en raison des circonstances dans lesquelles elle s'est produite, et d'autre part, pour son potentiel de conversation continue (même si, en réalité, il s'agit d'un dialogue circulaire, «complet»). Il s'agit de sa rencontre avec le philosophe Yeshayahu Leibowitz.

Adversaire acharné de la politique nationaliste d'Israël, Leibowitz naît en Russie en 1903, puis quitte le pays en 1916 pour se réfugier à Berlin. Sioniste

engagé, il quitte l'Allemagne en 1934 et s'installe en Palestine avec sa femme Greta. En désaccord avec David Ben-Gurion, Leibowitz a la ferme conviction que l'Etat et la religion devraient être deux organismes indépendants et distincts. Sa position plus tardive en faveur du retrait des troupes israéliennes des territoires occupés, ses invitations à l'insubordination, et sa conviction problématique selon laquelle la régression d'Israël a commencé exactement en même temps que la victoire de la guerre des Six Jours, en font un point de référence pour les dissidents ainsi que l'exemple parfait et négatif du Juif qui encourage les arguments antisémites. Effectivement, Leibowitz a dû faire face à ce genre de critiques de manière récurrente par ses détracteurs au Parlement, même après avoir reçu le prestigieux Prix d'Israël pour la culture. On pourrait soutenir que, par le biais de sa rencontre avec Leibowitz, Eyal Sivan a défini une approche d'écoute qui façonnera tout son travail ultérieur. Le vieux Leibowitz parle lentement dans le film *Itgaber*. Son discours est entrecoupé de longs silences. Il met en évidence certains mots avec une grande attention et réitère les parties de son raisonnement qu'il juge cruciales. Un moniteur placé sur le bureau du philosophe permet de réécouter des moments de la conversation et de vérifier le montage

TOUT COMME GOETHE, TOUT EN S'INTERROGEANT SUR LE SENS DE LA «MÉMOIRE», SIVAN SE DEMANDE CE QUI A ÉTÉ OUBLIÉ (EXCLU) DE LA MÉMOIRE ELLE-MÊME.

travail idéologique, de droite et réactionnaire, visant, par exemple, à réfuter l'horreur du génocide et le destin des Juifs dans les camps d'extermination, ou à relativiser les génocides commis par le régime de Pol Pot, à l'instar de ce que fait actuellement une partie de la classe politique cambodgienne devant les tribunaux (voir le film de Bernard Mangiante, *Le Khmer rouge et le non-violent*). Eyal Sivan lui-même l'a clairement indiqué: «La révision historique signifie normalement la négation de quelque chose.»

Par conséquent, la révision ne peut émerger que d'un «changement de

ment nous interroger sur ce qui a été exclu de ce cadre communément admis comme étant la «vérité» de «l'histoire». Inéluctablement, l'étape suivante revient à considérer le cadre comme une forme de censure. Avec un cadre, on laisse toujours quelque chose en dehors de l'image. Ce n'est pas un hasard si Eyal Sivan, avec cet esprit polémique remarquable, a déclaré: «Le documentaire est comme une église laïque.» Nourri par quelque chose qu'il définit lui-même comme «une arrogance pleine de compassion», il pose une question cruciale sur le rôle joué par la mémoire



du film quasiment en temps réel (comme on peut le voir lorsque Leibowitz critique Eyal Sivan pour avoir coupé quelque chose à un moment donné). Mais il y a plus que cela: peu à peu, Eyal Sivan crée une connexion entre le présent du raisonnement de Leibowitz et le passé, en superposant images de lui en train de parler et images d'archives. Même si le contexte change, la signification ou les mots ne changent pas.

Étant «la mémoire sélective par définition», la rencontre avec Leibowitz – qui est un sioniste, alors que Sivan ne l'est pas – ne constitue pas un corpus de vérités à transmettre aux convertis, mais un modèle éthique par rapport aux modalités d'utilisation de la vérité, en la gardant ouverte, problématique, et non exclusive d'autres voix et d'autres histoires.

Au cours de ce processus de compréhension, de partage et d'ouverture, Eyal Sivan a commencé à développer une nouvelle attitude par rapport au montage, qui se manifeste pleinement dans *Un Spécialiste – Portrait d'un criminel moderne*. Comme Gal Raz l'a remarqué: «Le film ne documente pas tant la réalité du procès Eichmann, qu'il réfléchit à la représentation fonctionnelle de cette affaire dans la mémoire collective israélienne.»² En d'autres termes, le film d'Eyal Sivan se concentre sur l'idéologie sioniste qui sous-tend le procès Eichmann, plutôt que sur les faits

du procès lui-même. Se référant au livre de Bill Nichols, «Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary», Raz a également écrit: «Les faits historiques dans le documentaire diffèrent des faits historiques dans les films de fiction [...] Dans le documentaire, ces faits sont choisis, encadrés et juxtaposés pour étayer un certain point de vue sur le monde – un argument.» Eyal Sivan, quant à lui, a répondu à ceux qui lui reprochaient le fait que son film trahissait la réalité: «*Un Spécialiste* n'est pas le procès d'Eichmann, c'est un film à partir des archives du procès Eichmann.» Ce travail de déconstruction du récit de la mémoire collective et nationaliste, qui ne peut être bien compris qu'à travers le prisme de la critique post-sioniste qui a pris forme en Israël au cours des deux dernières décennies du XX^e siècle, se manifeste avec une force renouvelée (malgré les controverses qui ont affecté son film sur Eichmann) dans *Route 181 – Fragments d'un voyage en Palestine-Israël*. Ce film a été violemment attaqué par Claude Lanzmann, retiré de la projection inaugurale du festival de films parisien, Cinéma du Réel, et accusé d'être «un mensonge, un appel à tuer tous les Juifs» par Alain Finkielkraut. Des personnalités de la culture française telles que Pascal Bruckner, Pierre-André Tagieff, Thierry Garrel,

Bernard-Henri Lévy, Philippe Sollers, Julia Kristeva, Arnaud Desplechin, et Chantal Ackerman ont résolument pris parti contre le film de Michel Khleifi et d'Eyal Sivan (à qui on a même envoyé une balle par la poste).

Par conséquent, la rencontre de deux exclusions implique que le montage soit le lieu où cette rencontre potentielle peut se produire. Le montage est l'endroit où la vérité (hypothétique) est éprouvée et expérimentée (voir *Etat commun – Conversation potentielle [1]*). Ce n'est probablement pas une coïncidence si Eyal Sivan travaille actuellement sur un film dont le titre est évocateur: *Montage interdit*.

Dans une perspective complètement matérialiste, la vérité est toujours le résultat d'un travail. D'une pratique de la vérité. En termes cinématographiques, au contraire, la vérité est le résultat d'un dé-montage du récit de la version officielle de l'histoire et d'un re-montage, tout en étant conscient qu'il ne s'agit que d'une étape intermédiaire vers d'autres formulations différentes.

Toutes les citations de Eyal Sivan sont tirées de l'atelier masterclass tenu à Thessalonique lors du 14^e Festival du Film Documentaire de Thessalonique (9–18 mars 2012)

Un grand merci à Dimitri Kerkinos, Lily Papagianni, Daniela Persico, Carla Scura, Alessandro Stellino.

1 Eyal Sivan – Il cinema di un'altra Israele, adapté par Cristina Piccino & Luca Mosso, Milan, Agenzia X, 2007.

2 Raz, Gal. «Narrative Sabotage as a Tactic in the Arena of Collective Memory: an Alternative Logic of Documentation in Eyal Sivan's *The Specialist*» in *Psychoanalyse im Widerspruch* 2005, 34.

DIE WAHRHEIT WIRD EUCH FREI MACHEN

DAS KINO EYAL SIVANS



ISRALAND

«DAS PROBLEM IST DAS AKZEPTIEREN EINES ZEITRAUMS DER GESCHICHTE, DER 1933 BEGANN UND 1948 ENDETE. ES IST OFFENSICHTLICH, DASS ES OHNE LANZMANN'S FRISÖR JENEN VON «ROUTE 181» NICHT GÄBE. HÄTTE ES DEN GENOZID DER EUROPÄISCHEN JUDEN NICHT GEGEBEN, HÄTTE EUROPA AUCH DEN PALÄSTINENSERN NICHT IHRE RESTE AUF DEN KOPF GESPIEN. DER FRISÖR AUS «ROUTE 181» LEUGNET DIE EXISTENZ DES FRISÖRS AUS «SHOAH» NICHT, IM GEGENTEIL – ER BESTÄTIGT SIE. ER SAGT, BEIDE SEIEN OPFER DES WESTENS, DES KOLONIALISMUS. DER ZWEITSTAATEN-STREIT SOLLTE UNSERE ZUKUNFT NICHT IN EUROPA, SONDERN GEGENÜBER EUROPA INS AUGEN FASSEN UND ES ZWINGEN, SICH SEINER VERANTWORTUNG GEGENÜBER DEN ISRAELIS UND DEN PALÄSTINENSERN ZU STELLEN. AN DIESEM PUNKT SIND WIR, WEIL EUROPA ES SO WOLLTE.»¹

«EIN JUDE IST EIN IN POLEN GEBORENER ARABER»
(EYAL SIVAN)

Eyal Sivans Arbeit ist ein spannender Ausgangspunkt für eine Überlegung über das, was heute noch als «Dokumentarfilm» bezeichnet wird.

Durch Sivans Arbeit zieht sich unablässig eine Frage. Was ist Wahrheit? Wahrheit nicht als Wert «per se» und auch nicht als absoluter oder «a priori»-Faktor, sondern vielmehr als dialektischer, für kritische Beobachtung offener Prozess, wie dies bei «Work in progress» zu beobachten ist. In diesem Sinne besteht Wahrheit nicht aus einem ideologischen Korpus oder aus konfessionsabhängigen Werten, die unweigerlich jene ausschliessen, die diese nicht teilen, sondern aus einem Prozess der Beteiligung am Wahrheitsdiskurs. Die Wahrheit als solche soll keine Offenbarung sein, sondern eine kritische Auseinandersetzung und die aus der Wahrheit entstehende Eroberung der Freiheit, losgelöst von Identitäts-, Glaubens- oder ideologischen Aspekten und somit der Auslöser für eine Befreiung von den eigenen Voraussetzungen. Nicht umsonst heisst es: «Die Wahrheit wird euch frei machen.» (Johannes Kapitel 8, Vers 32)

Wahrheit entsteht somit laut Sivan und seinen Filmen immer «a posteriori». Sie ist das Ergebnis einer Analyse. Einer Nachforschung. Und als solche willkürlich oft neu aufrollbar. Gegenstand weiterer Nachforschungen. Indem es

sich in den Dienste der Wahrheit stellt, zielt in diesem Sinne das gesamte filmische Schaffen Eyal Sivans paradoxerweise darauf ab, uns von Wahrheiten zu befreien und führt uns zurück zu einer säkularen, offenen, kritischen und nicht zuletzt problematischen Vorstellung der Wahrheit. Diese Wahrheit soll kein teleologischer Zweck, sondern eine

Inbegriff der Revision». In diesem Sinne kann die Neubetrachtung nur zu einem Wiederbeleben werden. Man betrachtet etwas neu, um es wieder lebendig werden zu lassen. Diese Dynamik kann umgekehrt wieder dabei helfen, die erworbene Geschichtsauffassung und die ihr zugrunde liegende Vorstellung zu hinterfragen.

DIE MONTAGE IST DER ORT, AN DEM DIE (HYPOTHETISCHE) WAHRHEIT GETESTET WIRD, DA WAHRHEIT AUS DER MATERIALISTISCHEN PERSPEKTIVE GESEHEN IMMER DAS ERGEBNIS EINER ARBEIT IST.

Strategie der Befreiung sein: zuvorderst eine Befreiung vom Dogma der Wahrheit selbst.

Nur so ist es möglich, während dieses unnachgiebigen Revisionsprozesses die der Arbeit Eyal Sivans zugrunde liegende Ethik zu verstehen, der wie ein Profi in einem längst verschwundenen Hollywood wiederholt: «Ich glaube an harte Arbeit.»

Das Filmschaffen Eyal Sivans gründet im Wesentlichen auf den beiden Konzepten Geschichte und Revision. Wie Sivan selbst sagt, «ist der Dokumentarfilm der

Die grösste Gefahr bei dieser Übung besteht laut Sivan in der Reduzierung der «Geschichte auf eine Erzählung». Auch hier schwimmt Sivan zumindest im Bereich der in der Dokumentarfilmwelt geltenden Regeln gegen den Strom: Redaktionsleiter legen Produktionsrichtlinien und Narrationsstrukturen fest, die zu Käfigen werden, die eine Normierung der formalen Sichtweisen und Strategien anstreben. Er geht noch weiter und prangert das gegenwärtige Produktionssystem als einen neuen «Totalitarismus» an.



AUS LIEBE ZUM VOLK

«Eine gute Geschichte hat nichts zu bedeuten», so Sivan. Die eigentliche Frage ist, wie das «strukturegebende Element» eingebracht und folglich die «Zeitachse aufgebrochen» werden kann. Die Erzählzeit ist an sich bereits eine Geschichte der Zeit (eine «Wahrheit») und muss folglich zwecks Aktivierung des Revisionsprozesses selbst hinterfragt werden.

Bevor wir fortfahren, sollte noch ein weiterer Punkt angesprochen werden. Das Konzept der Revision ist in der Regel negativ belegt. Revision wird normalerweise als ideologisches, rechtslastiges, reaktionäres Vorgehen verstanden, dessen Ziel bei der Erörterung des Schicksals der Juden in den Vernichtungslagern die Leugnung des Horrors des Genozids, oder, wie es ein Teil der politischen Kaste Kam-bodschas bis heute vor den Gerichten tut, die Relativierung der unter Pol Pol begangenen Genozide ist (zu sehen in Bernard Mangiantes' Film *Le khmer rouge et le non-violent*). Dies hat Sivan persönlich richtig gestellt: «Revision bedeutet auf geschichtlicher Ebene in der Regel, etwas zu leugnen.»

Somit muss die Revision bei einer «Verschiebung des Standpunktes» ansetzen. Auf diese Weise können wir damit beginnen, uns eine «Gegen-Geschichte» vorzustellen und genau um dieses Bestreben, eine andere Geschichte zu

werden, geht es. Es untermauert Sivans formalen und filmischen Diskurs.

Wenn wir die Erzählung der Geschichte als Rahmen (oder auch Einstellung) betrachten, müssen wir uns gleichzeitig die Frage stellen, was von dem, das allgemein als «Wahrheit» der «Geschichte» angenommen wird, in dieser Einstellung ausgelassen wurde. Als unausweichlich nächster Schritt muss die Einstellung als eine Form der Zensur betrachtet werden. Zur Natur der Einstellung gehört, dass immer irgendetwas nicht im Bild erscheint. Es ist kein Zufall, dass Sivan mit einigem polemischen Witz erklärte, der Dokumentarfilm gleiche «einer säkularen Kirche». Getragen von etwas, das er selbst als «mitfühlende Arroganz» bezeichnet, stellt er eine Kernfrage über die Rolle, die die Erinnerung im Prozess der Heiligsprechung der geschichtlichen Wahrheit spielt. In Anlehnung an Goethe macht sich Sivan bei der Infragestellung der Erinnerung Gedanken darüber, was von der Erinnerung selbst vergessen (ausgeschlossen) wurde. Aus diesem Grund ist eines der wichtigsten Ziele seiner Arbeit die Verfolgung «einer Begegnung zwischen zwei Exklusionen» (siehe dazu die Überlegung in *Etat commun – Conversation potentielle [1]*) in dem Bewusstsein, dass «Erinnerung eine Tatwaffe sein kann» – denn als Opfer ist man niemals der Angeklagte

(oder Täter). Spätestens hier wird deutlich, dass ein beträchtlicher Teil der operativen Strategie Sivans nicht daraus besteht, um jeden Preis Antworten zu geben, sondern «Fragen neu zu formulieren». Nur so kann mit einem Dokumentarfilm «Gegengeschichte» angeregt werden.

In der Evolution der Arbeit Sivans hat

zog er 1934 zusammen mit seiner Frau Greta von Deutschland nach Palästina. Aufgrund seiner vehement vertretenen Meinung, dass Staat und Religion zwei getrennte, unabhängige Einheiten sein sollten, kam es zu Meinungsverschiedenheiten mit David Ben-Gurion. Mit später eingenommenen Positionen zugunsten eines Abzugs der israelischen

IN ANLEHNUNG AN GOETHE MACHT SICH SIVAN BEI DER INFRAGESTELLUNG DER ERINNERUNG GEDANKEN DARÜBER, WAS VON DER ERINNERUNG SELBST VERGESSEN (AUSGESCHLOSSEN) WURDE.

eine weitere Person eine Schlüsselrolle gespielt, was teils den Umständen dieser Begegnung, teils dem Potenzial für ein fortlaufendes Gespräch zuzuschreiben ist (obgleich es sich eigentlich um einen kreisförmigen, «abgeschlossenen» Dialog handelt): seine Begegnung mit dem Philosophen Jeschajahu Leibowitz.

Der 1903 in Russland geborene Leibowitz lebte ab 1916 in Berlin und war ein klarer Gegner der nationalistischen Politik Israels. Als überzeugter Zionist

Truppen aus den besetzten Gebieten, Aufrufen zu Ungehorsam und seiner als störend wahrgenommenen Überzeugung, dass Israels Regression mit dem Sieg im Sechstagekrieg begann, wurde er zu einem Bezugspunkt für Dissidenten und dem Negativbeispiel des Juden, der zu antisemitischen Äußerungen ermutigt. So jedenfalls lauteten die Vorwürfe seiner Feinde im Parlament, die sie einen Tag nach der Verleihung des renommierten Israelischen Kulturpreises an Leibowitz wiederholten.



ROUTE 181

Die Annahme liegt nahe, dass Sivans Begegnung mit Leibowitz die Weichen für seine Art des zuhörenden Ansatzes stellte, der seine gesamten anschließenden Arbeiten prägt.

In dem Film *Itgaber* spricht Leibowitz sehr langsam. Zwischen den einzelnen Abschnitten liegen lange Pausen des Schweigens. Bestimmte Worte betont er bewusst und wiederholt Teile seiner Argumentation, die ihm entscheidend erscheinen. Mittels eines auf den Schreibtisch des Philosophen gestellten Monitors können Abschnitte des Gesprächs erneut angehört und die Filmmontage fast in Echtzeit verfolgt werden (wie deutlich wird, als Leibowitz kritisiert, dass Sivan an einem bestimmten Punkt etwas herausgeschnitten hat). Doch dahinter steckt noch mehr: Sivan lässt mit Leibowitz' Argumenten und einer Überlappung seiner Stimme mit Archivmaterial schrittweise eine Verbindung zwischen der Gegenwart und der Vergangenheit entstehen. Der Kontext verändert sich, nicht so die Bedeutung oder die Worte.

«Per definitionem selektiv in der Erinnerung» stellt die Begegnung mit Leibowitz – im Gegensatz zu Sivan ein Zionist – keine Sammlung von Wahrheiten für bereits Überzeugte dar, sondern vielmehr ein ethisches Modell in Sachen Verwendung der Wahrheit, indem diese offen und problematisch belassen wird

und andere Stimmen und Geschichten nicht ausschließt.

Im Laufe dieses Prozesses des Verstehens, des Teilens und der Öffnung begann bei Sivan bezüglich der Montage die Entwicklung einer neuen Haltung, die in *Un Spécialiste – Portrait d'un criminel moderne* deutlich wird. Wie Gal Raz in seinem Essay «Narrative Sabotage as a Tactic in the Arena of the Collective Memory: an Alternative Logic of Documentation in Eyal Sivan's *Un Spécialiste*» richtig bemerkte: «Der Film ist weniger eine Dokumentation der Wirklichkeit des Eichmann-Prozesses als vielmehr eine Reflexion über die funktionelle Darstellung dieser Angelegenheit im kollektiven Gedächtnis Israels». Anders ausgedrückt konzentriert sich Sivans Film vor allem auf die dem Prozess zugrunde liegende zionistische Ideologie, weniger auf die im Prozess behandelten Fakten. Mit Verweis auf Bill Nichols' Buch «Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary», schrieb Raz weiter: «Die historische Beweisführung in Dokumentarfilmen unterscheidet sich von der historischen Beweisführung in Spielfilmen [...] In einem Dokumentarfilm wird sie ausgewählt und in Einstellungen aneinandergereiht, um eine bestimmte Sicht der Welt, ein Argument, zu stützen». Sivans Antwort an diejenigen, die ihm vorwarfen, sein Film verfälsche die

Wirklichkeit: «*Un Spécialiste* ist nicht der Eichmann-Prozess, es ist ein aus den Archiven des Eichmann-Prozesses gemachter Film». Diese Dekonstruktion der narrativen Ebene des kollektiven und nationalistischen Gedächtnisses – die erst verstanden werden kann, wenn es durch den Sucher der post-zionistischen Kritik betrachtet wird, die sich in den letzten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts herausbildete – wird trotz der seinen Eichmann-Film betreffenden Kontroverse in *Route 181 – Fragments d'un voyage en Palestine-Israël* mit neuer Kraft deutlich. Der Film – als Eröffnung des Pariser Filmfestivals Cinéma du Réel wieder gestrichen – wurde von Claude Lanzmann vehement bekämpft und von Alain Finkielkraut der «Lüge, des Aufrufs zu einer Tötung aller Juden» bezichtigt. Namhafte Persönlichkeiten des französischen Kulturlebens, darunter Pascal Bruckner, Pierre-André Tagieff, Thierry Garrel, Bernard-Henri Lévy, Philippe Sollers, Julia Kristeva, Arnaud Desplechin und Chantal Ackerman, traten dem Film von Michel Khleifi und Eyal Sivan (dem per Post sogar eine Kugel nach Hause geschickt wurde) geschlossen entgegen.

Die Begegnung zweier Exklusionen beinhaltet aus diesem Grund die Montage als Ort, an dem dieses potenzielle Treffen stattfinden kann. Die Montage

ist der Ort, an dem die (hypothetische) Wahrheit getestet und mit ihr experimentiert wird (siehe *Etat commun – Conversation potentielle [1]*). Es ist sicher kein Zufall, dass Sivan derzeit an einem Film mit einem spannenden Titel arbeitet: *Montage interdite*.

Aus materialistischer Sicht ist die Wahrheit immer das Ergebnis einer Arbeit. Einer Ausübung der Wahrheit. Auf filmischer Ebene ist die Wahrheit hingegen immer das Ergebnis einer Demontage der offiziellen Version der Geschichte und ihre Neu-Montage in dem Bewusstsein, dass es sich nur um einen Zwischenschritt in Richtung weiterer, anderer Formulierungen handelt.

Alle Zitate Eyal Sivans stammen aus der in Thessaloniki anlässlich des 14th Thessaloniki Documentary Film Festival (9.–18. März 2012) abgehaltenen Masterclass.

Besonderer Dank gilt Dimitri Kerkinos, Lily Papagianni, Daniela Persico, Carla Scura, Alessandro Stellino.

1 Eyal Sivan – Il cinema di un'altra Israele, herausgegeben von Cristina Piccino & Luca Mosso, Mailand, Agenzia X, 2007.

THE TRUTH SHALL SET YOU FREE

THE CINEMA OF EYAL SIVAN

“THE PROBLEM IS TO ACCEPT A SEQUENCE IN HISTORY THAT BEGAN IN 1933 AND ENDED IN 1948. IT IS OBVIOUS THAT WITHOUT LANZMANN’S BARBER THE ONE OF “ROUTE 181” WOULDN’T EXIST. IF THE GENOCIDE OF EUROPEAN JEWS HAD NOT HAPPENED, THEN EUROPE WOULD NOT HAVE VOMITED THEIR REMAINS ON THE HEADS OF THE PALESTINIANS. THE BARBER OF “ROUTE 181” DOES NOT DENY THE EXISTENCE OF THE BARBER OF “SHOAH”, ON THE CONTRARY, HE CONFIRMS IT. HE SAYS THAT BOTH ARE VICTIMS OF THE WEST, OF COLONIALISM. THE BI-NATIONAL ARGUMENT SHOULD ENVISAGE OUR FUTURE NOT IN EUROPE, BUT IN FRONT OF EUROPE, AND OBLIGE HER TO TAKE ON HER RESPONSIBILITIES TOWARDS BOTH THE ISRAELIS AND THE PALESTINIANS. WE ARE AT THIS POINT BECAUSE IT IS WHAT EUROPE WANTED.”¹

“A JEW IS AN ARAB BORN IN POLAND”
(EYAL SIVAN)

Eyal Sivan’s work represents an exciting point of departure to reflect on what is still defined “documentary” today.

At the core of Sivan’s work a relentless question beats. What is truth? Truth not as a ‘per se’ value, nor as an absolute or an ‘a priori’ factor, but rather as a dialectical process open to critical observation like a work in progress. In this sense, truth is not a corpus of ideology – or confession-related data inevitably shutting out those who don’t share them, but a process of partaking in the truth discourse. Truth as such is not meant as revelation, but as critical work and conquest of freedom from truth itself – thus ceasing to be binding (to assumptions of identity, faith, or ideology) and, on the contrary, sparking a process of liberation from its own premises. Not for nothing goes the motto: “The truth shall set you free.” Gospel of St John 8:32

Therefore, truth according to Sivan, and apparently to his cinema, is always ‘a posteriori’. It is the outcome of analysis. Of an investigation. And as such, eternally revisable. The object of more investigations. In this sense, all of Eyal Sivan’s cinema, by putting itself at the service of truth, is paradoxically aimed at setting us free from truths and returns us to a secular, open, critical, and ultimately problematic idea of truth. This truth is not meant as a teleological purpose but as a strategy of liberation:

in the first place, liberation from the dogma of truth itself.

This is the only way – throughout an unrelenting process of revision – to understand the ethics of work underlying the filmmaking of Eyal Sivan who, like a pro in a long-gone Hollywood, recites: “I believe in hard work.”

There are two concepts underlying the

which are becoming cages that tends to normativize formal outlooks and strategies. He actually denounces the on-going production system as a new “totalitarianism”.

“A good story means nothing”, maintains Sivan. The basic problem is how to relate to the “structuring device” and consequently “how to break the time-

EDITING IS THE PLACE WHERE (HYPOTHETICAL) TRUTH IS TESTED BECAUSE IN A MATERIALISTIC OUTLOOK, TRUTH IS ALWAYS THE OUTCOME OF SOME WORK.

filmmaking of Eyal Sivan, basically history and revision. Not by chance does Sivan state that “documentary is the idea of revision itself.” In this sense, reviewing can only become reviving. You review to revive. This dynamics, in turn, can’t help questioning the acquired notion of history and the idea that substantiates it.

The biggest problem to be found in this practice, according to Sivan, is the risk of reducing “history to a story”. Here too Sivan goes against the tide as far as rules in the documentary world are concerned: commissioning editors impose production and narration guidelines

line”. Narrative time is already a story of time itself (a ‘truth’), therefore it must be questioned to activate the process of revision.

Before going on, another premise should be made clear.

The idea of revision usually conveys a negative meaning. Revision is commonly understood as an ideological, right-wing, reactionary work aimed at e.g. denying the horror of genocide as far as the destiny of Jews in the extermination camps is concerned, or relativising the genocides committed by Pol Pot’s regime – as a portion of the Cambodian political class is currently doing in courts



(as can be seen in Bernard Mangiante's film 'Le Khmer rouge' et le non-violent). Sivan himself has made it clear: "Historical revision normally means to deny something."

Therefore, revision can only depart from a "shift of the point of view". This way, we can begin to imagine a "counter history," and it is exactly this aspiration

ALONG WITH GOETHE, WHILE QUESTIONING THE MEANING OF "MEMORY", SIVAN WONDERS WHAT WAS FORGOTTEN (EXCLUDED) FROM MEMORY ITSELF.

to becoming a different (hi)story that fleshes out Sivan's formal and cinematic discourse.

If we consider the narration of history as a frame (a film frame if you like), then we must inevitably wonder what was left out of this frame that is commonly accepted as the 'truth' of 'history'. The next inevitable step is to consider the frame as a form of censorship. By way of the frame, something is always left out of the picture. It is not a coincidence that Sivan, with notable polemical wit, has declared that "documentary is like a secular church." Sustained by something

he himself defines "a compassionate arrogance", he poses a crucial question on the role played by memory in the process of canonization of historical truth. Along with Goethe, while questioning the meaning of 'memory', Sivan wonders what was forgotten (excluded) from memory itself. This is the reason why one of the major objectives of his work

is to pursue "an encounter between two exclusions" (see in particular the reflection to be found in *Etat commun – Conversation potentielle [1]*), well aware that "memory can be a tool of crime" because if you are the victim then you will never be the culprit (or the perpetrator). It becomes clear, then, that a considerable portion of Sivan's operative strategies is not to provide answers at all costs but to "reformulate questions". This is the only way to make documentary "counter history". In the evolution of Sivan's work another encounter has played a pivotal role,

partly due to the circumstances in which it happened, and partly for its potential as continuing conversation (even though it actually is a circular, 'complete' dialogue): his encounter with philosopher Yeshayahu Leibowitz.

A staunch adversary of Israel's nationalist politics, Leibowitz was born in 1903 in Russia, which he left in 1916 to seek refuge in Berlin. A committed Zionist, he left Germany in 1934 and moved to Palestine along with his wife Greta. With his firm belief that state and religion should be two separate, independent bodies he was at odds with David Ben-Gurion. His later stance taken in favour of the withdrawal of Israeli troops from the occupied territories, his invitations to insubordination, and his troublesome conviction that Israel's regression began exactly in concomitance with winning the Six-Day War make him a point of reference for dissidents as well as the perfect, negative example of the Jew who encourages anti-Semite arguments. That is what his enemies in the Parliament said and reiterated the day after Leibowitz was awarded the prestigious Israel Prize for Culture.

It might be argued that by way of his encounter with Leibowitz, Sivan defined a listening approach that would shape all his later work.

Old Leibowitz speaks slowly in the film *Itzger*. His speech is interspersed with

long silences. He highlights certain words with great attention and reiterates those parts of his argument he deems crucial. A monitor placed on the philosopher's desktop allows us to listen again to moments of the conversation and to check the film editing almost in real time (as can be seen when Leibowitz criticizes Sivan for cutting something out at a certain point). But there is more to it: gradually, Sivan creates a connection between the present of Leibowitz's argument and the past by overlapping him speaking with archive footage. Even though the context changes, the meaning and the words do not.

Being "memory selective by definition", meeting Leibowitz – who is a Zionist, whereas Sivan isn't – does not constitute a corpus of truths to pass on to the converted, but an ethical model as regards the use of truth, by keeping it open, problematic and non-exclusive of other voices and stories.

During this process of understanding, sharing and opening, Sivan began to grow a new stance compared to the editing that is fully manifest in *Un Spécialiste – Portrait d'un criminel moderne*. As was acutely remarked by Gal Raz in his essay 'Narrative Sabotage as a Tactic in the Arena of the Collective Memory: an Alternative Logic of Documentation in Eyal Sivan's *Un Spécialiste*': "The film does not



JAFFA

so much document the reality of the Eichmann trial as it reflects upon the functional representation of this affair in the Israeli collective memory.” In other words, Sivan’s film is focussed on the Zionist ideology underlying the Eichmann trial rather than on the facts of the trial itself. Referring to Bill Nichols’ book ‘Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary’, Raz also wrote: “Historical evidence in a documentary differs from the historical evidence in fiction films [...] In documentary it is chosen, framed and juxtaposed to support a certain perspective about the world – an argument.” And Sivan actually replied to those who would accuse him that the film betrayed reality: “*Un Spécialiste* is not the Eichmann trial, it’s a film from the archives of the Eichmann trial.” This work of deconstruction of the narrative of collective and nationalist memory – to be understood correctly only through the lens of post-Zionist criticism that took shape in Israel during the last two decades of the 20th century – is manifested with renewed strength, despite the controversies that affected his film on Eichmann, in *Route 181 – Fragments d’un voyage en Palestine-Israël*. This film was vehemently fought by Claude Lanzmann, withdrawn from the inaugural screening of Paris-based film festival Cinéma du Réel and charged with being

“a lie, a call to kill all Jews” by Alain Finkielkraut. Outstanding figures of French culture such as Pascal Bruckner, Pierre-André Tagieff, Thierry Garrel, Bernard-Henri Lévy, Philippe Sollers, Julia Kristeva, Arnaud Desplechin and Chantal Ackerman resolutely sided against the film by Michel Khleifi and Eyal Sivan (who even received a bullet at home in the post).

The encounter of two exclusions, therefore, involves editing as the place where this potential meeting can happen. Editing is the place where (hypothetical) truth is tested and experimented (see *Etat commun – Conversation potentielle [1]*). It should not be a coincidence that Sivan is currently working on a film with a challenging title: ‘Montage interdit’. In a complete materialistic outlook, truth is always the outcome of some work. Of a practice of truth. In cinematic terms, instead, truth is the outcome of de-editing the narrative of history’s official version and re-editing, aware that this is only an intermediary step towards further, different formulations.

GIONA A. NAZZARO

All Eyal Sivan quotes are taken from the masterclass held in Thessaloniki during the 14th Thessaloniki Documentary Film Festival (9-18 March 2012)

Special thanks to Dimitri Kerkinos, Lily Papagianni, Daniela Persico, Carla Scura, Alessandro Stellino.

¹ Eyal Sivan – Il cinema di un'altra Israele, edited by Cristina Piccino & Luca Mosso, Milan, Agenzia X, 2007.

UN RÉALISATEUR « BIEN INTENTIONNÉ »

ENTRETIEN AVEC EYAL SIVAN



JERUSALEM(S), LE SYNDROME BORDERLINE

JEAN-LUC GODARD A DIT QUE LE CINÉMA, C'EST LA VÉRITÉ 24 FOIS PAR SECONDE. QUEL REGARD PORTEZ-VOUS SUR CETTE DÉFINITION?

JE PENSE QU'IL S'AGIT LÃ D'UN CONCEPT TRÈS PROVOCATEUR. SI VOUS L'INTERPRÉTEZ DE MANIÈRE STRICTEMENT LINÉAIRE, VOUS AUREZ L'IMPRESSION QUE LE CINÉMA DIT TOUT LE TEMPS LA VÉRITÉ 24 FOIS PAR SECONDE. POUR MA PART, JE PRÉFÈRE LUI DONNER UN SENS PLUS «BENJAMINIEN» (EN RÉFÉRENCE AU PHILOSOPHE WALTER BENJAMIN) ET ÉVOQUER DES FRAGMENTS DE VÉRITÉ, CAR IL NE S'AGIT DE RIEN D'AUTRE QUE DE 24 IMAGES PAR SECONDE. NOUS NE PARLONS PAS D'UNE NOTION DE RELATIVITÉ, MAIS DU STATUT DE L'IMAGE.

Bien sûr, la première image peut établir une vérité, mais ce que nous évoquons ici, ce sont des fragments. Or, ces fragments opèrent dans une dimension passée. En un sens, lorsque nous disons «cinéma», nous disons «passé», même si nous nous y rapportons dans le présent. Cette relation au passé implique également une notion de vérité, dans la mesure où elle intègre une notion de mémoire. Je pense qu'il s'agit là de quelque chose de très important lorsque vous interprétez cette idée des 24 images par seconde comme expression de la vérité. Mais ce ne sont que quelques secondes de vérité, et non pas «la» vérité. Ce n'est pas la V-É-R-I-T-É, ce ne sont que des instants que nous relierons à une idée de la vérité. J'aime beaucoup l'idée de Michel Foucault, selon laquelle il existe un «statut de la vérité». Nous projetons une vérité sur l'image, et c'est ainsi que je conçois mon approche globale du cinéma. L'idée est double. C'est un contrat fondé sur l'idée que nous acceptons un instant de vérité, et non pas sur une idée visant à construire une représentation de la vérité absolue, ce qui correspondrait à un point de vue totalitaire.

Que pensez-vous du fait que les documentaires, et même les films soi-disant militants, acceptent plus ou moins exactement l'idée de vérité totalitaire?

Tout d'abord, je ne sépare pas le documentaire de l'histoire de l'émergence de l'image animée et du cinéma puisqu'il s'agit en fin de compte de l'émergence même du documentaire. Premier point. Je pense d'autre part qu'il ne faut jamais oublier qu'il existe une relation très étroite entre le documentaire et le pouvoir. D'ailleurs, s'il est une chose qui définit le pouvoir, c'est bien cette volonté d'imposer une notion de vérité «de fait». Cela ne signifie évidemment pas qu'il s'agit de la vérité, mais que l'on veut imposer une notion de vérité. Le cinéma documentaire a une longue histoire commune avec le pouvoir, et bien sûr, avec le contre-pouvoir. Il suffit de regarder la forme que prend le film documentaire lorsqu'il aborde la question du pouvoir pour comprendre que c'est exactement cela qui remet en cause la notion même de vérité. Evidemment, tout dépend du thème, du sujet et des enjeux dont traite le documentaire.

L'un des reproches que nous devons faire au genre documentaire, c'est son approche humaniste, sa mise en œuvre d'une attitude humaniste universelle. Or, le problème majeur que pose une telle attitude est de toujours tenter d'imposer «la» vérité. En fait, ce rapport de force existe depuis le début de l'histoire du documentaire.

Nous avons le pouvoir – nous qui tenons

la caméra, qui cadrans, qui avons la possibilité de cadrer. Nous détenons le pouvoir ce qui signifie que nous détenons la vérité et donc, ce que nous montrons est «la» vérité.

Je suis convaincu que l'élément le plus important du documentaire est de remettre en question cette position de force, et donc de s'interroger sur le genre de vérité qui naît de la relation au et avec le pouvoir. L'important n'est pas de montrer une prétendue perception de la vérité, mais d'aborder cette notion en introduisant un contre-pouvoir.

L'aspect vraiment fascinant de votre film, *Etat commun – Conversation potentielle [1]*, est que vous essayez de remettre en cause cette notion de la vérité, et ce, sur le terrain. Vous bousculez cette notion à travers une véritable mise en scène de la parole, et c'est ce qui permet à votre film de prendre le contrepied des films qui recourent aux 'talking-heads'. C'est un film dont la mise en scène de la parole repousse la barrière linguistique et redéfinit l'idée de vérité qui l'accompagne.

Etat commun s'est avéré complexe en termes de mise en scène. Dès le départ, la question qui se posait était de savoir comment construire une fiction qui a le statut de vérité. Nous voici donc revenus à l'idée de «statut de la vérité», et je m'en



explique : dans sa forme, ce film est une fiction en ce qu'il aborde au présent une solution potentielle, quelque chose qui ouvre le champ des futurs possibles. C'est ainsi qu'il présente ce futur - ou ce potentiel - non pas comme une possibilité, mais comme une réalité. Et c'est ainsi que les mots «c'est possible» s'effacent au profit de «cela existe». Cela signifie qu'une conversation s'installe, et de fait, une conversation est toujours une «mise en scène de la parole». L'acte de parole devient performance et cette performance soulève une question cruciale. Même les spectateurs qui s'ennuient durant le film parce qu'ils pensent qu'il ne s'agit que d'un flot de paroles se la posent: «Est-ce que ces gens sont vraiment ensemble? Est-ce qu'ils s'écoutent mutuellement? Est-ce qu'ils savent ce que les autres disent?» À mon avis, cette réaction est très intéressante car elle soulève la double question du sens du film et de la réalité. La question se pose donc en ces termes : où et comment mettre en place un espace de discussion? L'une des choses qui m'a vraiment impressionné, c'est la qualité des échanges, non pas en raison de la sophistication des intervenants, mais de leur grande qualité d'écoute. Voilà où se situe la véritable mise en scène: dans la mise en scène de l'acte d'écouter.

Dès lors, le dispositif de film devient un outil qui fait s'interroger le spectateur sur la manière dont les gens peuvent vivre ensemble. Il devient un dispositif de pensée. Un dispositif politique.

Absolument. Le dispositif propose une approche de ce qu'est la réalité et pas uniquement d'un point de vue esthétique. Ce n'est pas une représentation, mais une présentation possible du réel. Je le perçois comme une prise de position cinématographique. D'une certaine manière, *Etat commun – Conversation potentielle* [1] constitue une proposition concrète. Une proposition d'attitude. Le film est à l'opposé des tentatives prétentieuses menées depuis des années pour construire une sorte de relation unissant une position esthétique et une position politique sur ce qui est peut-être le fait historique le plus représenté au monde, le conflit israélo-palestinien.

La plupart des films documentaires n'adhèrent pas à l'idée que la mise en scène puisse être une prise de position politique. Il semble que la majorité des documentaristes pense que si la fiction doit être mise en scène, la noblesse du sujet suffit au documentaire.

Dans le documentaire, la mise en scène est une construction en soi, et ceci nous ramène peut-être à ce que nous disions de la vérité et du principe

même de pureté. Si nous n'intervenons pas, si nous attendons que les choses arrivent et si nous filmons la réalité, alors oui, nous nous approcherons de la vérité. C'est bien là que se situe le côté prétentieux du cinéma et du documentaire. Pour ma part, si l'on m'interrogeait sur ce point, je répondrais que je me situe exactement à l'opposé de cette démarche, et *Etat commun* l'illustre parfaitement. D'abord, il y a une mise en scène et comme vous l'avez fait remarquer, il y a une mise en scène de la parole. Elle évolue pour prendre la forme d'une proposition politique, non pas à travers le discours en soi, mais dans sa manière de se rattacher à la réalité, de penser en termes d'images. Au tout début du film, j'essaie de montrer que la question du devenir d'un Etat commun ne se pose pas, puisqu'il existe déjà. La question est donc de savoir ce qui est partagé dans cet Etat. Ainsi apparaît une proposition de ce qui est partagé.

Il faut rappeler aux gens que lorsque les frères Lumière ont filmé des ouvriers sortant de leur usine, ils ont fait une deuxième prise, car la première ne leur paraissait pas assez réaliste.

Tout à fait! Nous pouvons aussi citer le film de Robert Flaherty, *Nanook of the North*, qui est en fait une reconstitution de la première prise puisque

les premiers rushes ont brûlé. Et donc, lorsque Nanook joue le personnage de Nanook, il y a une mise en scène. C'est précisément ce travail de mise en scène, et non son absence, qui fait de *Nanook* un document.

Lorsque l'on est un réalisateur qui s'intéresse au présent, et non pas au futur, à un présent compris comme un concept mis au service d'un dispositif amené à devenir, en fin de compte, une proposition politique, comment utilisez-vous ce type d'outils dans une société qui a un point de vue totalement différent sur ce qu'est la vérité?

Il n'est pas un endroit au monde où j'aurais essayé autant de critiques et affronté autant de polémiques autour de mon soi-disant «manque d'objectivité» et du fait que je «manipule la réalité». C'est récurrent en Israël, et justement, j'ai été interviewé dans une émission de télévision israélienne consacrée au documentaire. Il y était question de *Jaffa – La mécanique de l'orange*. Le type qui menait l'interview a commencé à perdre son sang-froid et à m'accuser d'avoir déformé l'histoire, d'avoir manipulé les faits et déconstruit les événements. Lorsqu'il m'a dit: «Vous avez complètement manipulé l'histoire», j'ai répondu «oui, je l'ai fait». C'est là qu'il a commencé à hurler contre moi. Il était complètement perdu. J'ai essayé de lui



BURUNDI – SOUS LA TERREUR

expliquer et de lui dire qu'il s'agissait du fondement même du documentaire. À la fin de l'interview, il est venu vers moi et m'a dit: «Vous savez, j'étais absolument sûr qu'au moment où je vous dirais que vous aviez manipulé les faits, vous vous seriez défendu. Mais lorsque vous avez dit 'oui, je l'ai fait', je n'ai pas pu continuer l'interview. En fait, je m'attendais à tout autre chose.»

Je vous raconte cette histoire parce que le problème en Israël, lorsque vous me demandez comment je peux travailler, est que je dois répondre ceci: je travaille de l'extérieur. Il est presque impossible de travailler de l'intérieur, parce que si vous le faites, vous devez tenir compte de l'impossibilité d'obtenir différents points de vue. Cela semble banal, mais c'est l'un des éléments qui façonne une société toujours plus fermée sur elle-même et paranoïaque, attitude qui débouche sur une double violence, à la fois interne et dirigée vers l'extérieur. Cela s'appelle du fascisme. Une telle société se caractérise également par son manque d'imagination et son incapacité d'envisager la possibilité qu'un autre point de vue puisse exister. Et donc, pour répondre à votre question, il y a deux choses qui me permettent de continuer à travailler. D'une part, je travaille de l'extérieur, et d'autre part, je reste en contact permanent avec Israël, ou mon activité de professeur me

permet de rencontrer des jeunes gens et de tenir mon séminaire, le même depuis des années, intitulé «What Do We See When We Watch?». Ce n'est qu'une manière parmi d'autres de débattre de la possibilité de la subjectivité. Nous sommes dans une situation terrible, où la subjectivité n'est admise qu'au travers de la fiction, et où vous n'avez pas le droit d'avoir un point de vue subjectif sur la réalité. C'est un peu comme si le discours commun constituait une prise de position objective, et c'est peut-être l'un des aspects les plus terrifiants de la situation en Israël. Le point de vue dominant règne en maître et si vous voulez essayer de vous en démarquer, vous devez commencer par l'admettre. La seule manière de proposer un point de vue différent, c'est de souligner que c'est bien vous qui vous exprimez de manière subjective. Ce phénomène explique peut-être pourquoi, en Israël, nous avons autant de films politiques tournés à la première personne. C'est peut-être aussi une manière de nous protéger en disant «ce n'est que moi». J'estime qu'Avi Moghrabi est l'un des plus grands réalisateurs israéliens. Il a sa signature, il a un projet. Mais pour rester «à l'intérieur», il est obligé de répéter constamment «c'est mon avis». C'est la seule manière d'être accepté. En un sens, la seule manière de vous faire entendre, c'est de ramener votre

point de vue personnel à l'expression d'un point de vue singulier et individuel. Pour en revenir à *Jaffa*, qui n'est pas tourné à la première personne, l'accusation consistait à dire ceci: «Ce n'est pas objectif, c'est un mensonge, une falsification historique». Il en a été de même pour *Un Spécialiste – Portrait d'un criminel moderne* et *Etat commun*. En Israël, les critiques adressées à mes films sont toujours les mêmes et ne tournent jamais autour des thèmes abordés, ni autour de ce qui est dit ou montré. J'ai entendu la même chose lors de l'exposition que j'ai faite sur les auteurs d'infractions. Il n'était pas question des témoignages évoquant les crimes de guerre, mais: «Est-ce que j'ai dit la vérité?». Le problème tourne toujours autour de mon opposition à un point de vue supposément objectif. En Israël, et donc en hébreu, nous utilisons un mot étrange lorsque nous voulons critiquer quelque chose. Nous disons qu'il y a un aspect intentionnel, donc biaisé. Ce mot est 'megamati', où 'megama' signifie 'intention'. Partout où mes films ont fait l'objet de débats, les critiques s'articulaient autour du fait que j'étais 'megamati' 'intentionné'. Même au Parlement, où mes films ont été débattus, on m'a principalement accusé d'être un cinéaste avec des intentions. Ce à quoi je suis bien obligé de répondre qu'en effet, «je suis animé d'intentions».

Qu'est-ce qu'un film dépourvu d'intentions? Une comédie sans intentions? Vu de l'extérieur, cela peut sembler très étrange, mais vu de l'intérieur, personne ne pense que c'est bizarre. Cela signifie qu'il y a une conception commune de l'objectivité, ce qui est peut-être la principale caractéristique du fascisme. Il y a une norme identique du nord au sud, de l'est à l'ouest et de haut en bas. Une norme, ou, en termes cinématographiques: un cadre.

EIN REGISSEUR MIT GUTEN ABSICHTEN

GESPRÄCH MIT EYAL SIVAN

JEAN-LUC GODARD SAGTE, KINO SEI WAHRHEIT IN 24 BILDERN PRO SEKUNDE. WIE STEHEN SIE ZU DIESER AUSSAGE?

ICH HALTE DAS FÜR EINEN SEHR PROVOKANTEN GEDANKEN. WENN MAN ES AUS EINER REIN LINEAREN PERSPEKTIVE BETRACHTET, ENTSTEHT DER EINDRUCK, DASS 24 BILDER PRO SEKUNDE STETS DIE WAHRHEIT SIND. ICH WÜRDTE ES JEDOCH EHER AUS EINER BENJAMIN-PERSPEKTIVE BETRACHTEN (GEMEINT IST DER PHILOSOPH WALTER BENJAMIN) UND DIE BILDER NUR ALS WAHRHEITSBLITZE SEHEN. ES SIND NUR 24 BILDER PRO SEKUNDE, SONST NICHTS. ES IST KEINE FRAGE DER BEDINGTHEIT, SONDERN EINE FRAGE DES STATUS.

Natürlich hat das erste Bild die Position der Wahrheit, doch wir reden hier über Blitze. Und bei Blitzen geht es unmittelbar um die Vergangenheit. Auf eine Art meinen wir «Vergangenheit», wenn wir Kino sagen – selbst, wenn unsere Beziehung dazu in der Gegenwart verhaftet ist. Auch die Beziehung zur Vergangenheit ist mit dem Wahrheitsbegriff verbunden, da sie mit der Erinnerung verflochten ist. Ich glaube, dass das sehr wichtig ist, wenn man diese Idee der 24 Bilder pro Sekunde als Wahrheit ansieht. Es sind nur Sekunden der Wahrheit. Nicht «die» Wahrheit. Es ist nicht die W-A-H-R-H-E-I-T. Es sind nur Augenblicke, die wir mit der Idee der Wahrheit verbinden. Ich fühle mich Michel Foucaults Gedanken des «Wahrheitsstatus» sehr verbunden. Wir projizieren einen Wahrheitsstatus hinein. Das ist mein allgemeines Verhältnis zum Kino. Es ist doppelsinnig. Es ist ein Vertrag, dessen Gegenstand die Annahme eines Augenblicks der Wahrheit ist. Es geht nicht um den Versuch, ein Bild der absoluten Wahrheit aufzubauen, dies würde einer totalitären Herangehensweise entsprechen.

Wie stehen Sie zu der Tatsache, dass Dokumentarfilme – selbst die sogenannten militanten Filme – genau diesen Gedanken der totalitären Wahrheit mehr oder weniger übernommen haben?

Zum einen trenne ich den Dokumentarfilm nicht von der Geschichte der Entstehung des bewegten Bildes und des Kinos, da dies sogar die eigentliche Entstehung des Dokumentarfilms ist. Das ist der erste Punkt. Zum anderen darf man nie vergessen, wie eng seine Verbindung mit Macht ist. Denn wenn es irgendetwas gibt, das Macht definiert, dann die Auferlegung eines Wahrheitsbegriffes. Was nicht bedeutet, dass es die Wahrheit ist. Es bedeutet einfach nur, dass festgelegt wurde, was Wahrheit ist. Der Dokumentarfilm hat eine lange Geschichte in der Begleitung der Macht. Selbstverständlich hat er auch eine Geschichte als Gegenmacht. Nehmen wir zum Beispiel Dokumentarfilme, die sich mit dem Konzept der Macht befassen – sie werden unweigerlich den Wahrheitsbegriff unter die Lupe nehmen. Dies natürlich im Zusammenhang mit dem jeweiligen Thema und Gegenstand des Dokumentarfilms.

Was an Dokumentarfilmen kritisiert werden könnte, ist die humanistische Herangehensweise. Eine allgemeine, humanistische Haltung. Das Hauptproblem mit dieser humanistischen Haltung besteht darin, dass sie immer versucht, «die» Wahrheit durchzusetzen. Genau genommen ist seit den ersten Schritten des Dokumentarfilms ein Machtverhältnis festzustellen.

Wir haben die Macht – wir haben die Kamera, wir haben das Bild, wir sind die, die in der Lage sind, das Bild zu schaffen. Wir sind im Besitz der Macht: Das bedeutet, dass wir im Besitz der Wahrheit sind, und was wir zeigen, ist somit «die» Wahrheit.

Meiner Meinung nach liegt das entscheidendste Element des Dokumentarfilms im Anzweifeln dieser Machtposition. Das Anzweifeln dieser Art der Wahrheit ergibt sich aus dem Verhältnis zur Macht und dem Umgang mit der Macht. Es ist nicht wichtig, das zu zeigen, was wir für die Wahrheit halten, sondern genau diesen Gedanken auf den Prüfstand zu stellen, indem wir eine Gegenmacht anbieten.

Das wirklich Faszinierende an Ihrem Film *Etat commun – Conversation potentielle [1]* ist Ihr Versuch, die Idee der Wahrheit an Ort und Stelle kritisch zu hinterfragen. Diese kritische Hinterfragung geschieht durch die Inszenierung des Wortes. Durch diese Arbeitsweise wird Ihr Film zur ultimativen Antithese der Art von Film, die aus einer Abfolge redender Köpfe besteht. Dieser Film ist mittels der Inszenierung des Wortes eine Kampfansage an die Grenzen der Sprache und den mit ihr verbundenen Wahrheitsgedanken.

In Sachen Inszenierung war *Etat commun* für mich ein äusserst komplexer



ITSEMBATSEMBA, RWANDA UN GÉNOCIDE PLUS TARD

Film. Von Anfang an stellte sich die Frage, wie eine Geschichte aufgebaut und dieser der Status der Wahrheit verliehen werden kann. Damit wären wir wieder beim «Status der Wahrheit». Das möchte ich erklären. Von seiner Form her ist dieser Film eine Fiktion, da er etwas bislang nur Potenzielles in das Präsens stellt. Etwas, das eine Möglichkeit der Zukunft darstellt. Auf diese Weise macht er das potenziell Mögliche der Zukunft zur Realität. Somit ist es nicht länger ein «sein können». Es ist ein «sein», das bedeutet, dass ein Gespräch stattfindet – und ein Gespräch ist immer eine «Inszenierung des Wortes». Es gibt eine Sprachdarbietung. Diese Darbietung wiederum gibt Anlass zu einer entscheidenden Frage. Sogar Zuschauer, die sich langweilen, weil sie meinen, der Film sei nur eine Abfolge sprechender Köpfe, werden sich fragen: «Sind diese Leute wirklich zusammen? Hören sie einander zu? Wissen sie, was die anderen sagen?»

Ich halte das für eine sehr interessante Reaktion, da sie zu einer doppelten Frage führt, die auf der einen Seite den Film, auf der anderen Seite die Realität betrifft. Die Frage lautet also: in welchem Raum und wo kann Sprechen stattfinden? Unter den Dingen, die mich wirklich beeindruckt haben, war die Qualität des Gesagten. Nicht etwa wegen der kultivierten

Gesprächsteilnehmer, sondern wegen der Qualität des Zuhörens. Das ist die wahre Inszenierung: die Inszenierung des Aktes des Zuhörens.

Das Medium Film wird somit zu einem Werkzeug, mit dem der Zuschauer hinterfragen kann, wie Menschen zusammenleben. Das Medium wird zu einem Denkmittel. Einem politischen Medium.

Absolut. Das Medium Film an sich ist eine Aussage über die Realität. Keine rein ästhetische Aussage über die Realität. Es ist keine Darstellung. Es ist eine mögliche Präsentation der Realität. Es ist eine filmische Aussage. In gewisser Weise ist *Etat commun – Conversation potentielle* [1] ein tatsächlicher Vorschlag, während über Jahre hochtrabende Versuche unternommen wurden, etwas in Richtung einer Verbindung zwischen einem politischen und ästhetischen Diskurs über den israelisch-palästinensischen Konflikt aufzubauen, dem vielleicht am umfassendsten dargestellten historischen Element der Welt. Er ist der Vorschlag einer Haltung.

Die meisten Dokumentarfilme befassen sich nicht mit dem Gedanken, dass Inszenierung etwas Politisches ist. Die meisten Dokumentarfilmer scheinen der Meinung zu sein, dass Fiktion einer Inszenierung bedarf, während sich im

Dokumentarfilm das Subjekt in seinem hohen Ideal selbst genügt.

Die Inszenierung ist im Dokumentarfilm ein Konstrukt. Es geht auch ein Gedanke um, der seinen Ursprung vielleicht in dem hat, was wir vorher über die Wahrheit, über diese Vorstellung von Reinheit, gesagt haben. Wenn wir nicht eingreifen, die Dinge einfach geschehen lassen, wenn wir die Realität aufzeichnen, nähern wir uns schlussendlich der Wahrheit. Das ist die überhebliche Seite von Kino und Dokumentarfilm – ich wiederum würde sagen, dass es das genaue Gegenteil ist. Darum geht es in *Etat commun*. In erster Linie um eine Inszenierung. Wie Sie selbst gesagt haben: es handelt sich um die Inszenierung eines Diskurses. Daraus wird ein politischer Vorschlag. Nicht der Diskurs an sich, sondern seine Art, eine Verbindung zur Realität herzustellen und in Bildern zu denken. Die Art, wie ich ganz zu Anfang versuche, darauf hinzuweisen, dass die Frage des Gemeinschaftsstaates keine die Zukunft betreffende Frage ist, weil es bereits einen Staat gibt. Die Frage ist eher, welches in diesem Staat die gemeinsamen Elemente sind. Und hier kommt ein Vorschlag für das, was gemeinsame Elemente sind.

Man sollte daran erinnern, dass die Gebrüder Lumière die aus der Fabrik kommenden Arbeiter ein zweites Mal

filmten, weil die erste Aufnahme nicht realistisch genug schien.

Natürlich! Oder denken wir an Robert Flahertys *Nanook of the North*, der ein zweites Mal gedreht wurde, nachdem die ersten Aufnahmen verbrannt waren. Wenn Nanuk in dem Film Nanuk spielt, haben wir es mit einer Inszenierung zu tun. Und genau diese Inszenierung ist es, die *Nanook* zu einem Dokument macht. Nicht ihr Fehlen.

Wie arbeiten Sie als Filmemacher, der sich nicht mit der Zukunft, sondern mit der Gegenwart beschäftigt, die zu einem Konstrukt für das Medium wird, das letztendlich wiederum zu einem politischen Vorschlag wird, mit dieser Art Werkzeug in einer Gesellschaft, die eine vollständig andere Vorstellung von Wahrheit hat?

Nirgendwo sonst auf der Welt war ich mit so vehementer Kritik, so vielen Debatten und ständigen Auseinandersetzungen über meinen sogenannten «Mangel an Objektivität» und meine «Manipulation der Realität» konfrontiert. In Israel passiert das ständig. Ich gab im israelischen Fernsehen in einer Dokumentarfilmsendung ein Interview über *Jaffa – La mécanique de l'orange*. Der Interviewer redete sich in Rage und beschuldigte mich, die Geschichte verändert, Fakten manipuliert und Ereignisse dekonstruiert zu haben. «Sie



haben die Geschichte vollständig manipuliert.» Ich antwortete: «Ja, das habe ich». Und dann schrie er mich an. Er war vollkommen verloren. Ich unternahm den Versuch, es ihm zu erklären: «Das ist die Geschichte des Dokumentarfilms als solches». Am Ende des Interviews kam er auf mich zu und sagte: «Wissen Sie, ich war absolut sicher, dass Sie in die Defensive gehen würden, wenn ich ihnen sage, dass Sie die Fakten manipuliert haben. Stattdessen antworteten Sie mit «Ja, das habe ich» und ich hatte plötzlich kein Interview mehr, weil ich auf etwas vollkommen anderes vorbereitet war».

Ich erzähle diese Geschichte, weil ich auf die Frage, wie ich in Israel arbeiten kann, antworten muss: Ich arbeite von aussen. Innen zu arbeiten, ist fast unmöglich. Denn wenn man von innen heraus arbeitet, muss man die Unmöglichkeit unterschiedlicher Standpunkte berücksichtigen. Es klingt zwar banal, aber es handelt sich dabei um ein Element, das eine Gesellschaft prägt, die sich nach aussen immer mehr verschliesst und immer paranoider wird. Das Ergebnis ist die Entstehung einer doppelten Gewalttätigkeit – eine nach innen, und eine nach aussen gerichtete Gewalt. Man nennt es Faschismus. Eines der Merkmale einer solchen Gesellschaft ist die nur eingeschränkt vorhandene Fähigkeit, sich die

Möglichkeit der Existenz eines anderen Standpunktes vorzustellen. Und um auf Ihre Frage zurückzukommen, kann ich dank zweier Faktoren immer noch arbeiten. Zum einen, weil ich ausserhalb bleibe. Zum anderen, weil ich eine ständige Verbindung im Inneren aufrecht erhalte. Durch meine Lehrtätigkeit in Israel kann ich junge Leute treffen und mein Seminar abhalten, das seit vielen Jahren unverändert ist und den Titel «What Do We See When We Watch?» trägt. Es geht nur darum, die Möglichkeit der Subjektivität zu diskutieren. Wir befinden uns in einer schrecklichen Lage, in der Subjektivität nur zugelassen ist, wenn es um Fiktion geht. Eine subjektive Herangehensweise an die Realität ist nicht erlaubt. Als ob der offizielle Diskurs objektiv wäre. Dies ist vielleicht das Schrecklichste an der Situation Israels. Es gibt nur die herrschende Meinung, und wenn man von dieser Abstand nehmen möchte, muss man sie zuerst einmal anerkannt haben. Wenn man einen anderen Standpunkt vorschlagen möchte, muss man diesen mit dem Hinweis «Das meine vollkommen subjektive Meinung» versehen. Vielleicht ist dies auch die Erklärung dafür, warum es in Israel so viele politische Filme gibt, in denen in der ersten Person gesprochen wird. Möglicherweise ist es eine Art, sich selbst zu schützen, wenn man sagt: «Das ist nur

meine ganz persönliche Meinung». Ich halte Avi Moghrabi für den grössten israelischen Filmemacher. Er hat eine Handschrift. Ein Projekt. Aber weil er innen drin ist, muss er ständig betonen: «Das ist meine ganz persönliche Meinung.» Nur so wird er akzeptiert. Es ist gewissermassen auch die einzige Art, Gehör zu finden: die Reduzierung eines Standpunktes auf eine spezifische, individuelle Meinung. Der häufigste Vorwurf an *Jaffa*, der kein in der ersten Person gesprochener Film ist, lautet: «Er ist nicht objektiv. Das ist eine Lüge, eine Verfälschung der Geschichte.» Das Gleiche ist auch bei *Un Spécialiste* oder *Etat commun* passiert. In Israel werden meine Filme nach dem ständig gleichen Schema kritisiert. Es geht nie um die Handlung der Filme oder darum, was sie aussagen oder zeigen. Ebenso erging es der Ausstellung, die ich über die Täter gemacht habe. Die Frage betraf nicht die Zeugenberichte von Kriegsverbrechen, sie lautete vielmehr: «Habe ich die Wahrheit gesagt?» Das Problem ist immer nur, dass ich einem angeblich objektiven Standpunkt widerspreche. In Israel, im Hebräischen, wird für das Kritisieren ein seltsames Wort verwendet. Wir sagen, etwas ist beabsichtigt, was so viel bedeutet wie voreingenommen. «Megamati», «Megama» bedeutet Absicht. Wo immer auch über meine Filme gesprochen wurde, drehte sich

alles um die Tatsache, dass ich «megamati» bin, bzw. eine «Absicht» habe. Sogar im Parlament, wo meine Filme diskutiert wurden, lautet die Hauptanschuldigung, dass ich ein Filmemacher mit Absichten sei. Worauf ich natürlich antworte: «Natürlich verfolge ich eine Absicht.» Welchen Sinn hätte es, einen absichtslosen Film zu machen? Eine absichtslose Komödie? Von aussen gesehen wirkt das wie eine etwas seltsame Haltung. Innen findet das aber niemand seltsam. Und das bedeutet, dass es eine als allgemeingültig begriffene Auffassung der Objektivität gibt. Dies ist vielleicht das erste Merkmal des Faschismus. Eine Norm, die von Norden nach Süden und von Osten nach Westen die gleiche ist. Von oben nach unten. Eine Regel. Oder, um es in der Filmsprache auszudrücken, eine Einstellung.

A “WELL-INTENTIONED” DIRECTOR

A CONVERSATION WITH EYAL SIVAN

JEAN-LUC GODARD SAID THAT CINEMA IS TRUTH 24 FRAMES PER SECOND. WHAT IS YOUR TAKE ON THIS IDEA?

I THINK IT IS A VERY PROVOCATIVE NOTION. IF YOU TAKE IT IN A VERY LINEAR WAY IT GIVES YOU THE IMPRESSION THAT 24 IMAGES PER SECOND ARE THE TRUTH ALL THE TIME. BUT I'D TAKE IT IN A BENJAMIN-LIKE WAY (I.E. IN THE SENSE OF PHILOSOPHER WALTER BENJAMIN), OF JUST FLASHES OF TRUTH. THIS IS ONLY 24 FRAMES PER SECOND AND THEN IS NO MORE THAN THAT. IT IS NOT A NOTION OF RELATIVITY, BUT A NOTION OF STATUS.

Of course the first image is in a position of truth but what we are discussing is flashes. And flashes are immediately about the past. In a sense, when we say cinema we say “past”, even if our relation to it is to the present. The relation to the past involves the notion of truth as well because it integrates the notion of memory. I think that this is something very important, when you think about this idea of the 24 frames per second as truth. It is just seconds of truth. Not “the” truth. It is not the T-R-U-T-H. It is just moments that we relate to the idea of truth. I like very much Michel Foucault's idea that refers to the “status of truth”. We project a status of truth on the image. This is my general relation to cinema. It's a double notion. It's a contract that is based on accepting a moment of truth. It is not about trying to build an image of absolute truth, which is a totalitarian stance.

What do you think of the fact that documentaries, even the so-called militant ones, have more or less accepted exactly this idea of totalitarian truth?

First of all, I do not put the documentary outside of the history of the emergence of the moving image and cinema, which is in fact the emergence of documentary itself. This is the first point. The other one is never to forget the very direct relationship between the documentary

and power. In fact, if there is something that defines power, it is to impose the notion of truth itself. Obviously it does not mean it is the truth. It simply means it imposes the notion of truth. Documentary cinema has a long history in common with power. Of course, it also has a history of counter-power. If we think about what the documentary tackling the idea of power looks like, it is exactly that that challenges the idea of truth. It is of course linked to the themes, the subject, the issues that the documentary is dealing with.

One of the critiques that we should address to documentary is its humanistic take. A universally humanistic attitude. The main problem in this humanistic attitude is that it always tries to impose “the” truth. In fact, there is a relation of power from the very beginning of the history of documentary.

We have the power - the ones that have the camera, the ones that have the frame, the ones that have the possibility to create the frame. We hold the power: which means that we hold the truth and what we are showing is, therefore, “the” truth.

I think that the most crucial element of the documentary is in fact to challenge this position of power. To challenge this kind of truth that is the result of the relationship to and with power. It is not important to show what we pretend is

the truth, but to tackle exactly this idea by proposing a counter-power.

What is really fascinating in your film *Etat commun – Conversation potentielle [1]* is that you try to challenge the idea of truth in the field. You challenge this idea through the ‘mise en scene’ of speech. Through this way of working, your film results in the ultimate anti-talking heads film. It is a film that, through the ‘mise-en-scène’ of speech, challenges the boundaries of languages and the idea of truth that comes with it.

Etat commun was a very complex film for me to make in terms of ‘mise en scene’. From the very beginning the question was how to build a fiction and give it a status of truth. We are going back to the notion of “status of truth”. I'll explain myself. In fact, this film is a fiction in its form because it is something that already puts in the present tense something that is just potential. Something that is a possibility of the future. In this way it makes the future, the potential, not just a possibility, but a reality. In this way, it is no longer an “it can be”. It's an “it is”, which means there is a conversation that is taking place, and a conversation is always a ‘mise en scene de la parole’. There is a performance of speech. This performance will therefore raise a crucial question. Even



UN SPECIALISTE

those viewers who are bored by the film because they think it is just a flow of talking heads will ask the question: "Are these people really together? Are they listening to each other? Do they know what the others are saying?"

In my opinion, this is a very interesting reaction because it raises a double question: about the film and about reality. So the question becomes: what and where is the space where speech can take place? One of the things that really impressed me was the quality of the discourse. Not because of the sophistication of the people involved, but because of the quality of the listening. This is the true 'mise en scene': it's the 'mise en scene' of the act of listening.

Therefore the film device becomes a tool that allows the viewer to question how people can live together. The device becomes a thinking device. A political device.

Absolutely. The film device itself makes a statement about reality. A statement that is not merely aesthetical about reality. It is not representation. It is one possible presentation of reality. It is a cinematic statement. In a way, while there have been pretentious attempts for years to build something that was a relation between a political and an esthetical discourse about maybe the most represented historical element

in the world, the Israeli-palestinian conflict, *Etat commun – Conversation potentielle* [1] is an actual proposal. A proposal for a stance.

Most documentary films do not deal with the notion that 'mise en scene' is a political stance. Most documentary filmmakers seem to believe that fiction needs a 'mise en scene' while in documentary the nobility of the subject is enough.

'Mise-en-scene' is a construct in the documentary. There is an idea there that maybe goes again back to what we were saying about the truth, about this whole idea of pureness. If we don't intervene, if we let things just happen, if we record reality, eventually we will get closer to the truth. This is the pretentious side of cinema and documentary, while for me, if I were asked a question about it, is the exact opposite. This is what *Potential Conversation* is about. First of all: a 'mise en scene'. You pointed it out: it, it is the 'mise en scene' of a discourse. This becomes a political proposal. Not the discourse in itself, but this way of relating to reality, of thinking in images. The way I try, at the very beginning of the film, to point out that the notion of one state is not a question of the future because there already is one state. The question is what is common in this state. And here comes a proposal of what is common.

Most people should be reminded that when the Lumière brothers filmed the workers exiting the factory they reshot it because the first take did not seem real enough.

Of course! We should also remember Robert Flaherty's *Nanook of the North*, which actually is the second shooting of the film because the first rushes were accidentally burned. So when *Nanook* is playing *Nanook*, there is a 'mise en scene'. And it is this 'mise en scene' that makes a document out of *Nanook*. Not the lack of it.

In terms of being a filmmaker who deals not with the future but with the present, where the present becomes a construct for the device that ultimately becomes a political proposal, how do you work with these kinds of tools in a society that has a totally different take on what is the truth?

Nowhere in the world had I to endure so much criticism, so many debates, arguing constantly about my so-called "lack of objectivity" and the fact that I was "manipulating reality". This happens all the time in Israel. In Israel, in a television show dedicated to documentary filmmaking, I had an interview about *Jaffa – La mécanique de l'orange*. The guy that was conducting the interview started to lose his temper accusing me of having changed the story, of having

manipulated the facts, deconstructed events. "You totally manipulated the story." My answer was: "Yes, I did." What happened then was that he started to shout at me. He was completely lost it. I tried to explain to him: "This is the history of documentary itself." At the end of the interview he came to me and said: "You know, I was absolutely sure that when I told you that you've manipulated the facts, you'd have defended yourself. But when you said, 'Yes I did', I didn't have an interview any longer because I was prepared for a completely different thing."

I'm telling you this story because indeed the problem in Israel, when you ask how I can work, is that I have to answer: I work from outside. It's almost impossible to work inside. Because when you're working inside you have to take into account this impossibility to have different points of view. It sounds so banal, but this is an element that shapes a society that is more and more closed in on itself and paranoid. The result is that it builds up a double violence, an internal one and the one directed outside. It is what we call fascism. What characterises a society like this one is the lack of imagination and the inability to see the possibility possibility that a different point of view could exist. So to answer your question, I can still work thanks to two things. The first



is because I stay outside. The second is because I keep a permanent link inside, my teaching in Israel which allows me to meet young people and to hold my seminar, which has been the same for years and it's called "What Do We See When We Watch?" This is just to discuss the possibility of subjectivity. We are in a terrible situation in which subjectivity is admitted only when it comes to fiction. You are not allowed to have a subjective take on reality. As if the common discourse were an objective take. This is maybe the most terrifying aspects of the situation in Israel. You only have the dominant point of view, and if you try to differentiate yourself from it, the first thing that you have to do is to acknowledge it. The only way to propose a different point of view is to point out propose a different point of view you have to point out "This is me speaking subjectively." This maybe explains why in Israel we have so many political films made in the first person. This is maybe a way to protect yourself by saying: "This is just me." I believe that Avi Moghrabi is one of the greatest Israeli filmmakers. He has a signature. A project. But to be on the inside he has to point out all the time: "This is me." It is the only way to be accepted. In a way, it is the only way to be heard: to reduce your point of view to a specific individual one.

Coming back to *Jaffa*, which is not a first person film, the accusation is: "It is not objective. It is a lie, a historical falsification." The same happened for *Un Spécialiste* or *Etat commun*. The pattern of criticism in Israel against my films is always the same. It's never discussing what the films are about, saying or showing. The same happened with the exhibition that I made about the perpetrators. The question was not about the testimonies of the war crimes but: "Did I tell the truth?" The problem is always about my opposition to a supposedly objective point of view. In Israel, in Hebrew, we use a strange word to criticise something. We say it is intentional, which means it is biased. 'Megamati'. Where 'megama' means intention. Wherever my films have been discussed, the arguments have revolved around the fact that I was 'megamati', 'intentioned'. Even in Parliament, where my films have been discussed, the main accusation was that I was a filmmaker with intentions. To which I obviously answer: "Of course I'm intentioned." What is the meaning of a film without intention? A comedy without intention? If you look at it from the outside, it seems like a weird position. But on the inside nobody thinks it is bizarre. This means there is a common notion of objectivity. This is maybe the very first characteristic of fascism. A norm which

is the same from north to south, from east to west. Up or down. A rule. Or if you want it in cinematic terms: a frame.



EYAL SIVAN

AQABAT-JABER – VIE DE PASSAGE

FRANCE | 1987 | 81' | 16 MM | ARABIC

AQABAT-JABER – PASSING THROUGH

Construit au début des années 1950 au Moyen-Orient par l'ONU, Aqabat-Jaber, situé sur la mer Morte dans la vallée de Jéricho, est l'un des nombreux camps de réfugiés destinés à accueillir les Palestiniens chassés de leurs villages natals par l'armée israélienne. La plupart des 65 000 personnes vivant dans ce camp étaient des habitants des villages du centre de la Palestine détruits en 1948. La guerre de 1967 poussa la plus grosse partie des réfugiés (certains l'estiment à 95%) à fuir vers l'autre rive du Jourdain. Nourris par l'espoir de pouvoir un jour retourner sur les terres de leurs ancêtres, les résidents d'Aqabat-Jaber vivent dans une zone tampon à l'allure de ville fantôme. Filmé en 1987, quelques mois seulement avant la Première Intifada – la révolte palestinienne en Cisjordanie et dans la bande de Gaza –, *Aqabat-Jaber – Vie de passage* est l'histoire de ce qui ne devait être qu'une solution temporaire pour les réfugiés mais qui s'est transformé en un mode de vie désabusé et sans espoir. Grâce à un cadrage soigné, Eyal Sivan met en lumière une ville fantôme dont les seuls liens avec l'histoire se nourrissent des souvenirs et d'un douloureux sentiment de nostalgie.

Das Anfang der 1950er-Jahre von der UNO am Toten Meer im Jericho-Tal gebaute Aqabat-Jaber ist eines der vielen Flüchtlingslager, in dem die Palästinenser Aufnahme fanden, die von der israelischen Armee aus ihren Heimatdörfern vertrieben wurden. Die meisten der 65 000 Flüchtlinge des Lagers stammten aus den 1948 zerstörten Dörfern in Zentral-Palästina. Der Krieg 1967 trieb den grössten Teil der Flüchtlinge (manche gehen von 95% aus) auf die andere Seite des Jordan. Getragen von der Hoffnung einer Rückkehr in das Land ihrer Vorfahren, leben die Menschen in Aqabat-Jaber in einem geisterstadtähnlichen Niemandsländ. *Aqabat-Jaber – Vie de passage* wurde wenige Monate vor der ersten Intifada, dem palästinensischen Aufstand im Westjordanland und dem Gazastreifen, gedreht, und erzählt von dem, was als Übergangslösung für Flüchtlinge geplant war, statt dessen aber bitterer, hoffnungsloser Alltag wurde. Anhand sorgfältig gewählter Einstellungen zeigt Eyal Sivan eine Geisterstadt, deren einzige Verbindungen zur Geschichte aus Erinnerungen und schmerzdem Heimweh bestehen.

Built in the early 1950s in the Middle East by the United Nations, Aqabat-Jaber, located on the Dead Sea in the valley of Jericho, is one of the many refugee camps destined to shelter the Palestinians driven away from their native villages by the Israeli army. The majority of the 65,000 people living in the camp were inhabitants of the villages of central Palestine destroyed in 1948. The 1967 war forced the biggest part of the refugees (some estimate 95%) across the banks of the river Jordan. Nurtured on the hope of going back one day to the land of their ancestors, the people in Aqabat-Jaber live in a no man's land that looks like a ghost town. Filmed in 1987, a mere few months before the First Intifada – the Palestinian uprising in the West Bank and the Gaza strip – broke out, *Aqabat-Jaber – Vie de passage* is the story of what was supposed to be only a temporary solution for the refugees but became a bitter and hopeless way of life. Through his carefully framed pictures, Eyal Sivan draws attention to the attention to a ghost town whose only ties to history are fed on memories and an aching sense of nostalgia.

SCREENPLAY
Eyal Sivan

CINEMATOGRAPHY
Nurith Aviv

SOUND
Rémy Attal

EDITING
Ruth Schell

PRODUCTION
Dune vision,
Momento Production

GIONA A. NAZZARO

CONTACT
momento!
+33 143662524
contact@momento-films.com
www.momento-films.com

EYAL SIVAN

AQABAT-JABER – PAIX SANS RETOUR?

FRANCE, ISRAEL | 1995 | 61' | 16 MM | ARABIC

AQABAT-JABER – PEACE WITH NO RETURN?**CINEMATOGRAPHY**

Nurith Aviv

SOUND

Rémy Attal

EDITING

Sylvie Pontoizeau

PRODUCTIONDune vision,
Momento Production

Huit ans après ses débuts, Eyal Sivan retourne dans le camp de réfugiés d'Aqabat-Jaber. En enquêtant sur le droit des Palestiniens à rentrer dans les villages d'où ils avaient été chassés en 1948, Sivan touche au cœur même de la question du conflit israélo-palestinien. Près de 3000 personnes vivent encore à Aqabat-Jaber. Même les jeunes générations, qui n'ont jamais connu d'autre réalité que celle du camp, rêvent de retourner dans les lieux où sont ancrées leurs racines. Les habitants vivent en suspension, comme flottant dans une bulle d'espoir – une bulle confrontée aux contradictions quotidiennes de la situation politique d'Israël, qui ne veut pas trouver de solution pour les réfugiés. Un état de pure suspension. La Première Intifada n'est plus qu'un souvenir, même si certains militants l'ont qualifiée de «plus beau cadeau que le peuple arabe ait jamais fait aux Israéliens». Une situation sans issue qui transforme la réalisation d'un «documentaire» en une intervention critique sur la possibilité de rechercher des réalités alternatives.

Acht Jahre nach seinem Debüt kehrt Eyal Sivan zurück in das Flüchtlingslager Aqabat-Jaber. Bei seinen Nachforschungen über das Recht auf Rückkehr der Palästinenser in die Dörfer, aus denen sie 1948 vertrieben wurden, dringt Sivan zum Kern des arabisch-israelischen Konflikts vor. In dem Lager leben weiterhin rund 3000 Menschen. Auch die jüngere Generation, die nur die Realität des Lagers kennt, träumt von einer Rückkehr an den Ort, an dem ihre Wurzeln schon immer waren. Und so leben diese Menschen in einem Schwebzustand und treiben auf einer Blase der Hoffnung dahin, der die Widersprüche der politischen Lage in Israel gegenüber stehen, das keine Lösung für die Flüchtlinge finden möchte. Ein scheinodähnlicher Zustand. Trotz der Behauptung einiger Militanter, sie sei «den Israelis jemals gemacht haben», ist die erste Intifada nur noch Erinnerung. Eine ausweglose Situation, die das Drehen eines «Dokumentarfilms» zu einem effektiv kritischen Eingriff in die Möglichkeit einer Suche nach Alternativwirklichkeiten macht.

Eight years after his debut, Eyal Sivan goes back to the refugee camp of Aqabat-Jaber. By inquiring about the right of the Palestinians to return to the villages from which they were driven away in 1948, Sivan goes to the very heart of the issue of the Arab-Israeli conflict. About 3000 people still live in Aqabat-Jaber. Even the younger generations, who have never known any reality other than that of the camp, dream to return to the place where their roots have always been. Therefore the people live in a state of suspension, almost floating on a bubble of hope – a bubble facing the daily contradictions of the political situation of an Israel that does not want to find a solution for the refugees. A state of pure suspended animation. The First Intifada is only a memory, even though some militants have declared it is “the most beautiful gift the Arab people have ever made to the Israelis.” A situation with no way out comes thus to be the point where the process of making a “documentary” becomes a truly critical intervention on the possibility of seeking alternative realities.

CONTACTmomento!
+33 143662524
contact@momento-films.com
www.momento-films.com**GIONA A. NAZZARO**



EYAL SIVAN, AUDREY MAURION

AUS LIEBE ZUM VOLK

FRANCE, GERMANY | 2004 | 88' | VIDEO | GERMAN

I LOVE YOU ALL

Monsieur B. travaillait pour la Stasi (Ministerium für Staatssicherheit), le service de sécurité officiel de la République démocratique allemande (RDA). Il croyait en son poste et travaillait dur nuit et jour, sacrifiant tout à sa mission. Il voulait être un citoyen modèle. Il faisait son travail par amour pour sa patrie et ses concitoyens. Il savait que s'il vacillait, toute l'idée du socialisme est-allemand s'écroulerait aux pieds du Moloch capitaliste qui attendait de l'autre côté du mur. Monsieur B. faisait donc des efforts supplémentaires pour espionner et contrôler ses camarades et concitoyens. Or, fin 1989, le mur tomba et le peuple s'engouffra dans les bureaux de la Stasi. Même si Monsieur B. était censé rechercher toute activité contre-révolutionnaire suspecte, il ne vit pas venir la révolution. *Aus Liebe zum Volk* est un film qui remet en question la notion de cadre comme forme de censure et l'idéologie de la surveillance comme propagande. Eyal Sivan affirme: «C'est mon film contre le cinéma.» A juste titre.

Herr B. arbeitete für das Ministerium für Staatssicherheit (Stasi) der Deutschen Demokratischen Republik. Vom Sinn seines Tuns war er überzeugt. Und er arbeitete hart, Tag und Nacht, sein ganzes Leben war der Arbeit gewidmet. Er wollte ein vorbildlicher Bürger sein. Er tat seine Arbeit aus Liebe zu seinem Land und seinen Mitbürgern. Er wusste, dass durch sein Straucheln die gesamte Idee des ostdeutschen Sozialismus vor den Augen des kapitalistischen Molochs auf der anderen Mauerseite zusammenbrechen würde. Also gab Herr B. beim Ausspionieren und Überwachen seiner Mitbürger und Kameraden sein Bestes. Doch Ende 1989 fiel die Mauer und die Menschen stürmten die Büros der Stasi. Obgleich Herr B. das Ausspähen jeglicher konterrevolutionärer Aktivität oblag, kam die Revolution für ihn völlig unerwartet. *Aus Liebe zum Volk* ist ein Film, der das Konzept der Begrenztheit des Filmausschnittes als eine Form der Zensur und die Überwachungsideologie als Propaganda hinterfragt. «Dies ist mein Film gegen das Kino», so Eyal Sivan. Zu Recht.

Mr. B. used to work for the Stasi (Ministerium für Staatssicherheit), the official state security service of the German Democratic Republic (GDR). He believed in the motivations of his job and worked hard day and night sacrificing everything to his work. He wanted to be a model citizen. He did his job out of love for his country and his fellow citizens. He knew that if he faltered, the whole idea of East German socialism would crumble at the feet of the capitalistic Moloch that was waiting on the other side of the wall. Therefore, Mr. B. put extra effort into spying and controlling his comrades and co-citizens. But at the end of 1989 the wall came down and the people stormed into the Stasi offices. Even though Mr. B. was supposed to watch out for any suspicious counterrevolutionary activities, when the revolution finally struck he did not see it coming. *Aus Liebe zum Volk* is a film that questions the notion of the film frame as a form of censorship and the ideology of surveillance as propaganda. "This is my film against cinema", states Eyal Sivan. Rightly so.

CINEMATOGRAPHY

Peter Badel

SOUND

Werner Phillipp

EDITING

Audrey Maurion

PRODUCTION

Zero one & RBB, Arcapix

CONTACT

zero one film GmbH
+49 3039066330
sophie@zeroone.de
www.zeroone.de

EYAL SIVAN

ÉTAT COMMUN – CONVERSATION POTENTIELLE [1]

FRANCE | 2012 | 124' | HD | ARABIC

COMMON STATE – POTENTIAL CONVERSATION [1]**SCREENPLAY**

Eyal Sivan

CINEMATOGRAPHY

Eyal Sivan, Erez Miller

SOUND

Nathalie Vidal, Erez Miller

EDITING

Audrey Maurion

PRODUCTIONMomento Production,
La fabrique Editions

A l'heure d'une nouvelle impasse dans le processus de paix, Eyal Sivan essaie de dépasser les vieilles idées qui continuent de hanter le débat sur la question israélo-palestinienne. Ainsi, l'attention n'est plus portée sur la «solution des deux Etats». Ce que le film propose, c'est un Etat commun. En réalité, cette proposition n'a même pas à être faite puisque l'Etat commun existe déjà. Deux communautés nationales vivent sur la même terre. L'idée révolutionnaire derrière le concept d'Etat commun est d'abandonner la notion de séparation pour embrasser celle de partage. Ainsi, Eyal Sivan, par le truchement du montage, provoque une rencontre entre Arabes palestiniens et Juifs israéliens. Vingt interviews sur le thème d'un Etat commun. Des politiciens et des colons. Des Juifs ashkénazes et séfarades. Des Arabes palestiniens installés en Israël et dans les territoires occupés. L'écran se sépare en deux. Un Juif israélien et un Palestinien se font face. L'un parle, l'autre écoute et vice versa. Ainsi, cette conversation cinématographique devient le terreau d'un Etat commun, grâce au pouvoir du dialogue et de la dialectique.



Zu einem Moment, in dem Friedensprozess in einer weiteren Sackgasse gelandet ist, sucht Eyal Sivan die Überwindung der immer gleichen alten Ideen, die jede Debatte über Palästina-Israel prägen. Es geht dabei nicht mehr um die «Zwei-Staaten-Lösung». Vielmehr schlägt der Film einen gemeinsamen Staat vor. Wobei dieser Vorschlag nicht erst eingebracht werden muss: den Gemeinschaftsstaat gibt es bereits. Zwei staatliche Gemeinschaften, die auf dem gleichen Gebiet leben. Das Revolutionäre an der Idee eines Gemeinschaftsstaates ist das Ersetzen der Trennung durch Teilen. Hierzu lässt Sivan per Montage eine Begegnung zwischen palästinensischen Arabern und israelischen Juden entstehen. Zwanzig Interviews über den gemeinsamen Staat. Politiker und Siedler. Ashkenasen und Sepharaden. Palästinensische Araber, die in Israel und den besetzten Gebieten leben. Die Leinwand ist zweigeteilt. Ein israelischer Jude und ein Palästinenser. Einer spricht, der andere hört zu. Und umgekehrt. Das filmische Gespräch wird zum Nährboden der Idee eines Gemeinschaftsstaates, der aus Dialog und Dialektik hervorgehen könnte.

At the point where the peace process has reached yet another dead end, Eyal Sivan tries to go beyond the same old ideas haunting the debate on the Palestine-Israel. Thus the attention is not not pointed towards the “two state solution” any more. What the film proposes is a common state. In fact, the proposition does not even need to be made: a common state is already existing. Two national communities living on the same land. The revolutionary shift behind the idea of a common state is to move from partition to sharing. Therefore Sivan, through the use of editing, creates an encounter between Palestinian Arabs and Israeli Jews. Twenty interviews on the theme of a common state. Politicians and settlers. Ashkenazi and Sephardic Jews. Palestinian Arabs settled in Israel and in the occupied territories. The screen is split in two. An Israeli Jew and a Palestinian facing each other. One talks, the other listens. And vice versa. Thus this cinematic conversation becomes the ideal ground on which the idea of a common state could be shaped through the power of dialogue and dialectics.

CONTACTmomento!
+33 143662524
contact@momento-films.com
www.momento-films.com**GIONA A. NAZZARO**



EYAL SIVAN

ISRALAND

FRANCE | 1991 | 58' | VIDEO | ARABIC, HEBREW

Tourné pendant la guerre du Golfe en 1991, le film juxtapose deux réalités très différentes. D'une part, le quotidien brutal des habitants de Tel-Aviv devant chercher un abri lors des attaques des forces américaines contre les Irakiens. D'autre part, des travailleurs arabes et israéliens partageant un même chantier pour créer un gigantesque parc à thème: Israland. Alors que les premiers sont forcés de vivre la nuit dans des abris anti-bombes; le jour, les seconds expriment la méfiance qu'ils éprouvent les uns envers les autres. Alors que des missiles Patriot explosent dans le ciel de Tel-Aviv; au sol, Israéliens et Arabes travaillent sur le même chantier pour bâtir une illusion. Ainsi, Eyal Sivan reconnaît la fragilité de la rhétorique israélienne nationaliste qui est en effet menacée par sa propre faiblesse idéologique. Le parc à thème dédié au mythe d'Israël est l'autre visage d'une machine de propagande qui demande à son peuple de se cacher dans des abris pour éviter les attaques au gaz, tout en sachant que cela pourrait être parfaitement inutile. Dans ce film, Sivan conteste la façon dont l'Etat d'Israël manipule son image pour arriver à un consensus politique et moral.

Der während des Golfkriegs 1991 entstandene Film vermittelt zwei stark divergierende Realitäten. Auf der einen Seite die Einwohner Tel-Avivs, die sich aufgrund der US-Intervention im Irak in Sicherheit bringen müssen. Auf der anderen Seite israelische und arabische Arbeiter auf dem Gelände des zukünftigen Freizeitparks Israland. Wo die einen die Nächte in Schutzkellern verbringen, lassen sich tagsüber die israelischen und arabischen Arbeiter über das gegenseitige Misstrauen aus. Hier das Eindringen von Patriot-Raketen in den Luftraum über Tel-Aviv, dort die Entstehung einer von Israelis und Arabern gemeinsam erschaffenen Illusion. Sivan zeigt die Zerbrechlichkeit der Rhetorik Israels, die sich durch ihre ideologische Schwäche selbst gefährdet. Der dem Mythos Israel gewidmete Freizeitpark ist die Kehrseite einer Propaganda-Maschine, die den Menschen trotz des Wissens um die eigentliche Sinnlosigkeit nahe legt, sich in Schutzkellern vor Gasangriffen zu verstecken. Sivan äussert Zweifel an der Art und Weise, wie Israel zugunsten eines politisch-moralischen Konsenses sein eigenes Image manipuliert.

Shot during the Gulf War in 1991, the film juxtaposes two very different realities. On one hand, the brutal daily life of the people inhabiting Tel-Aviv forced, to seek shelter during the attacks that the American forces launched against the Iraqis. On the other hand, Israeli and Arab workers sharing the same building site while working on a gigantic theme park that will be called Israland. While the former are constrained to live at night in bomb shelters, during the day the latter vent about the mistrust they feel for each other. While Patriot missiles shoot above the sky in Tel-Aviv, on the ground both Israelis and Arabs share the same site to build up an illusion. Thus Eyal Sivan acknowledges the frailty of the nationalist Israeli rhetoric that is indeed threatened by its own ideological weakness. The theme park devoted to the myth of Israel is the other face of a propaganda machine that asks its people to hide in shelters to avoid gas attacks, knowing that it may be perfectly useless. In this film, Sivan challenges the way the state of Israel does manipulate its own image in order to gain political and moral consensus.

SCREENPLAY
Eyal Sivan

CINEMATOGRAPHY
Emmanuel Kadosh

SOUND
Elie Taragan

EDITING
Sylvie Pontoizeau

PRODUCTION
Ima production, FR3,
Etat d'urgence

GIONA A. NAZZARO

CONTACT
momento!
+33 143662524
contact@momento-films.com
www.momento-films.com

EYAL SIVAN

ITGABER – LE TRIOMPHE SUR SOI

FRANCE, ISRAEL | 1993 | 170' | VIDEO | HEBREW

ITGABER – HE WILL OVERCOME**SCREENPLAY**

Eyal Sivan

CINEMATOGRAPHY

Rony Katzenelson

SOUND

Amir Buverman

EDITING

Charlotte Tourres, Eyal Sivan

PRODUCTION

Les Films d'ici, Amythos

«Les judéo-nazis existent» est l'une des nombreuses pensées controversées du philosophe Yeshayahu Leibowitz qui a fait scandale en Israël. Né en 1903 à Riga, en Lettonie, il fuit la Russie en 1916 et trouve refuge à Berlin sous la République de Weimar. Lorsque les nazis accèdent au pouvoir, du fait de son engagement sioniste, il quitte l'Allemagne pour la Palestine, où il s'installe avec son épouse. Grand défenseur des droits des Palestiniens et intimement persuadé que l'Etat et la religion doivent être séparés, il est devenu au fil des ans un personnage public pour tous ceux qui ne soutiennent pas la politique d'Israël sur les territoires occupés et la suppression des droits de l'homme des Palestiniens. Durant presque trois heures, Eyal Sivan questionne un homme qui croit en Dieu et soutient les jeunes qui refusent de s'engager dans l'armée (il promeut l'organisation d'«insubordinations massives») sans jamais cesser de déclarer qu'Israël va droit à son autodestruction et qu'enfin, elle devrait abandonner les territoires occupés. *Itgaber* est un portrait émouvant de la dignité intellectuelle et un précieux rappel que nous «ne devrions pas avoir peur de ceux qui se moquent de nous».

«Jüdische Nazis gibt es» lautet nur eine der vielen kontroversen Thesen Jeschajahu Leibowitz', die in Israel für Empörung gesorgt haben. 1903 im lettischen Riga geboren, floh er 1916 aus Russland und lebte während der Weimarer Republik in Berlin. Als überzeugter Zionist verliess er während der Machtergreifung der Nazis Deutschland und ging nach Palästina, wo er sich mit seiner Frau niederliess. Leibowitz, ein standhafter Verteidiger der Rechte der Palästinenser und von der Notwendigkeit einer Trennung von Staat und Religion fest überzeugt, wurde im Laufe der Jahre eine öffentliche Figur für all jene, die Israels Politik bezüglich der besetzten Gebiete und der Missachtung der Menschenrechte der Palästinenser kritisieren. Eyal Sivan befragt fast drei Stunden lang einen Mann, der an Gott glaubt und junge Leute unterstützt, die den Militärdienst verweigern (er ist für eine Bewegung des «Massen-Ungehorsams»), und der stets betont, dass Israel den Weg der Selbsterstörung eingeschlagen hat und die besetzten Gebiete endlich zurückgeben muss. *Itgaber* ist ein bewegendes Porträt intellektueller Würde und eine wertvolle Erinnerung daran, dass wir «keine Angst vor denjenigen haben sollten, die sich über uns lustig machen».

«Judeo-Nazis do exist» is just one of the many controversial thoughts of philosopher Yeshayahu Leibowitz that have caused outrage in Israel. Born in 1903 in Riga, Latvia, he fled from Russia in 1916 and sought shelter in Berlin during the Weimar Republic. As the Nazis rose to power, as a committed Zionist, he left Germany and headed for Palestine where he settled down with his wife. Being a staunch advocate of the rights of the Palestinians and believing firmly that State and religion should be separate, Leibowitz has become a public figure over the years for all those who do not support Israel's policy regarding the occupied territories and the suppression of the human rights of the Palestinians. For nearly three hours, Eyal Sivan questions a man who believes in God and supports the youth that refuse to serve in the army (he promotes the organisation of «mass insubordinations») while never ceasing to declare that Israel marches on a path to self-destruction and it should finally surrender the occupied territories. *Itgaber* is a moving portrait of intellectual dignity and a precious reminder that we «should not be afraid of those who mock us».

CONTACT

momento!
+33 143662524
contact@momento-films.com
www.momento-films.com

GIONA A. NAZZARO



EYAL SIVAN

IZKOR – LES ESCLAVES DE LA MÉMOIRE

FRANCE, ISRAEL, GERMANY | 1990 | 97' | 16 MM | HEBREW

IZKOR – SLAVES OF MEMORY

Entrecoupé des réflexions du professeur Yeshayahu Leibowitz, l'une des personnalités les plus prestigieuses et les plus contestées d'Israël, ce film aborde le commandement biblique de toujours se souvenir ('Izkor') en tant que fondement de l'Etat sioniste. En Israël, fêtes et commémorations se succèdent au mois d'avril. Ces quatre semaines débutent par la célébration de Pessa'h et se poursuivent avec la commémoration des victimes des crimes nazis et la journée de commémoration nationale pour les soldats israéliens tombés au combat. Le mois se termine avec la célébration du Jour de l'Indépendance nationale. Au cours de ces festivités, Eyal Sivan et son équipe se rendent dans trois écoles différentes et explorent la notion de «mémoire nationalisée». Son but est de comprendre la façon dont l'impératif 'Izkor' dicte et façonne la vie des citoyens israéliens. Ainsi, en exploitant la mémoire historique de l'oppression juive, l'Etat se l'approprie pour justifier ses politiques. En filigrane derrière le commandement 'Izkor', filtre donc l'exigence de se soumettre à l'autorité de l'Etat. Comme l'indique Eyal Sivan: «La mémoire peut être un outil criminel».

Durchzogen von den Gedanken Professor Jeschajahu Leibowitz', einer der angesehensten und faszinierendsten Persönlichkeiten Israels, befasst sich der Film mit dem biblischen Gebot des Erinnerns ('Izkor') als Basis des zionistischen Staates. April ist der Monat mit den meisten israelischen Festen und Gedenkfeiern. Vier Wochen, die mit dem Passah-Fest beginnen, auf das der Gedenktag für die Opfer der Shoa und der Nationalgedenktag für die gefallenen Soldaten Israels folgen. Sie enden mit dem israelischen Unabhängigkeitstag. Eyal Sivan besucht mit seinem Team in diesem Zeitraum drei Schulen und geht dem Konzept des «verstaatlichten Gedenkens» nach. Er versucht zu ergründen, auf welche Weise das 'Izkor'-Gebot das Leben der Bürger Israels lenkt und gestaltet. Mithin macht sich der Staat zur Rechtfertigung seiner Politik das Gedenken an die historische Unterdrückung der Juden zu eigen, indem er dieses Gedenken ausbeutet. So ist das 'Izkor'-Gebot im Subtext auch als Aufforderung zu verstehen, sich der Obrigkeit zu unterwerfen. Ausgedrückt mit den Worten Eyal Sivans: «Erinnerung kann eine Tatwaffe sein.»

Interspersed with the thoughts of professor Yeshayahu Leibowitz, one of Israel's most prestigious and most challenging personalities, the film discusses the biblical command to always remember ('Izkor') as the foundation of the Zionistic state. April is the most intense time of Israeli festivals and memorials. The four weeks begin with the religious celebration of the Passover festivities and go on with the commemoration of the victims of the Nazi crimes and the national Memorial Day for the fallen Israeli soldiers. The month ends with the celebration of Israel's Independence Day. Eyal Sivan and his crew visit three different schools during these festivities and explore the notion of "nationalised memory". His aim is to understand how the 'Izkor' imperative dictates and shapes the life of the Israeli citizen. Thus, through the exploitation of the historical memory of Jewish oppression, the state appropriates it for the justification of its policies. The subtext of the 'Izkor' imperative therefore is a demand to submit to the authority of the state. As Eyal Sivan states: "Memory can be a tool of crime."

SCREENPLAY
Eyal Sivan

CINEMATOGRAPHY
Rony Katzenelson

SOUND
Rémy Attal

EDITING
Jacques Cometz,
Sylvie Pontoizeau

PRODUCTION
Ima production,
Reah films, Adam,
ZDF, FR3,

CONTACT
momento!
+33 143662524
contact@momento-films.com
www.momento-films.com

EYAL SIVAN

JAFFA – LA MÉCANIQUE DE L'ORANGE

ISRAEL, FRANCE, BELGIUM, GERMANY | 2009 | 88' | VIDEO |
HEBREW, ARABIC

JAFFA – THE ORANGE'S CLOCKWORK



CINEMATOGRAPHY

David Zarif

SOUND

Oren Raviv, Jean-Jacques
Quinet, Asher Saraga

EDITING

Audrey Maurion

PRODUCTION

Trabelsi Productions,
Alma Films, The Factory,
Luna Blue Film, WDR,
NOGA Channel8, RTBF

La marque Jaffa a toujours été un symbole d'Israël. Des oranges juteuses et savoureuses issues d'une terre qui recommença à prospérer après le retour des Juifs. Mais quelle est la véritable histoire derrière les images ensoleillées des vergers dont les arbres aux fruits abondants n'ont plus qu'à être cueillis par des travailleurs souriants? Eyal Sivan retrace l'histoire de Jaffa dès la naissance de la photographie en 1839 et explore la façon dont l'image de la prétendue terre sainte est devenue un mythe occidental. Mais derrière le mythe se trouve également une histoire de cohabitation entre Juifs et Arabes. Des Arabes travaillant pour des Juifs et vice versa. Même avant 1948, les oranges du port de Yaffo auraient été envoyées par bateau dans le monde entier. C'est seulement à la création du port de Tel-Aviv que la séparation entre Arabes et Juifs est devenue un problème qui allait façonner la politique et l'économie du Moyen-Orient. Par une analyse des images d'archives des stratégies publicitaires de Jaffa ainsi que de la propagande sioniste, Sivan créé une contre-récit dont sourd un sentiment de perte et de chagrin envers ce qui était autrefois une terre et qui aujourd'hui n'en est plus une.

Die Marke Jaffa war immer auch ein Symbol Israels. Köstliche Orangen aus einem Gebiet, das nach der Rückkehr der Juden in ihr Land zu neuer Blüte erwacht war. Doch welches ist die wahre Geschichte hinter den sonnigen Bildern üppiger Plantagen voller Früchte, bereit, von lächelnden Arbeitern gepflückt zu werden? Eyal Sivan verfolgt die Geschichte Jaffas zurück bis zu den Anfängen der Fotografie 1839 und erforscht die Entstehung des Mythos des Heiligen Landes im Westen. Ein Mythos, hinter dem sich auch eine Geschichte von der jüdisch-arabischen Koexistenz verbirgt. Für Juden arbeitende Araber, für Araber arbeitende Juden. Auch vor 1948 wurden bereits Orangen aus dem Hafen Jaffa in die ganze Welt verschifft. Erst mit der Entstehung des Tel Aviver Hafens wurde die Trennung von Arabern und Juden zu einem Thema, das Politik und Wirtschaft des Nahen Ostens nachhaltig prägte. Mit Reflexionen über Archivbilder der Jaffa-Werbestrategien und der zionistischen Propaganda schafft Sivan eine Gegen-erzählung, durchdrungen von Verlustgefühlen und Trauer um das, was einst ein Land war und heute keines mehr ist.

The Jaffa brand has always been a symbol of Israel itself. Tasty and juicy oranges from a land that had begun to flourish again after the Jews returned to their land. But what is the real story behind the sunny images of orchards with trees full of fruit that only need to be plucked by smiling workers? Eyal Sivan traces the story of Jaffa back to the birth of photography itself in 1839, and explores the way the image of the so-called holy land became a Western myth. But behind the myth there is also a story of Jewish and Arab coexistence. Arabs working for Jews, Jews working for Arabs. Even before 1948, the oranges from the Yaffo harbour were shipped out to the whole world. It is only with the creation of the port in Tel-Aviv that the separation between Arab and Jews becomes an issue that would shape the politics and the economy in the Middle East. Reflecting on the images from the archives of the advertising strategies of Jaffa as well as the Zionist propaganda, Sivan creates a counter narrative ridden with a deep feeling of loss and grief for what once was a land and now is no more.

CONTACT

momento!
contact@momento-films.com
www.momento-films.com
+33 143662524

GIONA A. NAZZARO



A l'été 2002, Eyal Sivan et son ami, le réalisateur palestinien Michel Khleifi, ont entrepris ensemble un long périple. Leur objectif était de suivre les frontières définies par la Résolution 181, adoptée par les Nations Unies en 1947, et qui ont divisé la Palestine en deux états. Au cours de ce voyage, ils doivent faire face à toutes les contradictions d'une terre autrefois unie. Aujourd'hui, les frontières, les points de contrôle, les barbelés, le béton et les soldats font partie du paysage et rappellent la lutte politique féroce qui a lieu. La division apparaît nettement dans les témoignages des gens qu'ils rencontrent: tristesse, déception, pertes, suspicion, mais aussi humour et cynisme et, au final, le sentiment d'une véritable perte. Eyal Sivan et Michel Khleifi tentent d'élaborer un contre-récit qui reflète toutes les complexités auxquelles ils sont confrontés et réfute les versions officielles du gouvernement. Aussi incroyable que cela puisse paraître, le film a dû faire face à des accusations absurdes: il pourrait encourager des actes antisémites. Sa projection au Cinéma du Réel à Paris a donc été annulée en 2004. Le film a été tourné pendant la Seconde Intifada, connue sous le nom d'Intifadat El-Aksa.

Im Sommer 2002 begab sich Eyal Sivan mit seinem Freund und palästinensischen Filmemacher-Kollegen Michel Khleifi auf eine lange Reise. Sie wollten entlang der Grenze reisen, die in der 1947 von den Vereinten Nationen verabschiedeten Resolution 181 festgelegt wurde, und Palästina in zwei Staaten teilt. Auf dieser Reise werden sie mit den Widersprüchen ihres einst ungeteilten Landes konfrontiert. Grenzen, Checkpoints, Stacheldraht, Beton und Soldaten gehören inzwischen zur Landschaft und erinnern an die Heftigkeit des hier wütenden politischen Kampfes. Diese Teilung ist auch Teil der Geschichten der Menschen, denen sie begegnen. Sie sind geprägt von Traurigkeit, Enttäuschung und Misstrauen, aber auch von Humor und Zynismus und dem Gefühl, dass etwas verloren gegangen ist. Sivan und Khleifi versuchen, eine Gegenzählung aufzubauen, die die Komplexität des Erlebten widerspiegelt und die offiziellen Versionen der Regierung dementiert. Schier unglaublich, dass der Film mit dem Vorwurf konfrontiert war, zu antisemitisch motivierten Handlungen zu ermutigen. Aus diesem Grund wurde seine Ausstrahlung 2004 beim Pariser Filmfestival Cinéma du Réel abgesagt. Gedreht wurde er während der Zweiten, auch als Al-Aqsa-Intifada bezeichneten Intifada.

In the summer of 2002, Eyal Sivan and his Palestinian friend and fellow filmmaker Michel Khleifi embarked on a long journey together. They aimed to travel along the borders outlined in Resolution 181, which was adopted by the United Nations in 1947 and divided Palestine in two states. On their trip, they have to face all the contradictions of a land that once was a whole. Now borders, checkpoints, barbed wire, concrete, soldiers are part of the landscape and a reminder that a ferocious political struggle is going on. The division is well reflected in the stories of the people they meet. Sadness, disappointment, suspicion, but also humour and cynicism and, after all, a feeling that something has been lost. Sivan and Khleifi try to build a counter-narrative that mirrors all the complexities they have to face and denies the official versions of the government. Incredibly enough, the film had to face the absurd accusations that it might encourage anti-Semitic acts. Therefore, its screening in 2004 at Cinéma du Réel in Paris was cancelled. Shot during the Second Intifada, known as Intifadat El-Aksa.

EYAL SIVAN, MICHEL KHLEIFI

ROUTE 181 – FRAGMENTS D'UN VOYAGE EN PALESTINE-ISRAËL

FRANCE, BELGIUM, GERMANY | 2003 | 272' | VIDEO |

ARABIC, HEBREW

**ROUTE 181 – FRAGMENTS OF A JOURNEY IN
PALESTINE-ISRAEL**

SCREENPLAY

Eyal Sivan, Michel Khleifi

CINEMATOGRAPHY

Philippe Bellaïche

SOUND

Richard Verthé

EDITINGSari Ezouz, Eyal Sivan,
Michel Khleifi**PRODUCTION**Momento Production,
Sourat films, Sindibad, WDR**CONTACT**momento!
+33 143662524
contact@momento-films.com
www.momento-films.com

EYAL SIVAN, RONY BRAUMAN

UN SPÉCIALISTE – PORTRAIT D'UN CRIMINEL MODERNE

FRANCE, GERMANY, ISRAEL, AUSTRIA, BELGIUM | 1999 | 128' |

35 MM | HEBREW, GERMAN

THE SPECIALIST – PORTRAIT OF A MODERN CRIMINAL**SCREENPLAY**

Eyal Sivan, Rony Braumann

CINEMATOGRAPHY

Leo Hurwitz

SOUNDNicolas Becker,
Philippe Baudhuin,
Thomas Gauder**EDITING**

Audrey Maurion

PRODUCTIONMemento Production,
France2 cinema, WDR & BIFF,
Images Creation & RTBF,
Lotus films & ORF, Amythos

Adolf Eichmann était le responsable du Département aux affaires juives de la Gestapo, sous le grade de SS-Obersturmbannführer. Il a servi de chef des opérations lors de la déportation de trois millions de Juifs vers les camps d'extermination. Après la Seconde Guerre mondiale, le 14 juillet 1950, Adolf Eichmann est parvenu à s'enfuir en Argentine. Le 11 mai 1960, il était capturé par une équipe d'agents du Mossad et du Shin Bet à San Fernando (Buenos Aires). Son procès a débuté à Jérusalem le 11 avril 1961. La philosophe et théoricienne politique Hannah Arendt l'a couvert pour «The New Yorker», avant d'écrire un essai intitulé «Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil» qui n'a été publié en Israël qu'en 2000, après la sortie de *Un spécialiste*. Sivan a réalisé son film en s'appuyant sur plus de 350 heures d'images issues de la Steven Spielbergs Jewish Film Archive. Son but n'est pas de reconstruire le procès lui-même, mais de déconstruire l'idéologie sioniste qui le sous-tend. L'approche argumentative de l'exploitation des archives remet en cause la notion d'histoire et demande le droit de la re-visionner. «Le documentaire est l'idée d'une re-vision.» (ES)

SS-Obersturmbannführer Adolf Eichmann leitete in der Gestapo das Referat für jüdische Angelegenheiten. Er war für die Organisation der Deportation von drei Millionen Juden in die Vernichtungslager zuständig. Nach dem Zweiten Weltkrieg gelang Eichmann am 14. Juli 1950 die Flucht nach Argentinien. Am 11. Mai 1960 wurde er in San Fernando (Buenos Aires) von Agenten des Mossad und des Shin Bet entführt. Der Eichmann-Prozess in Jerusalem begann am 11. April 1961. Die Philosophin und Politiktheoretikerin Hannah Arendt berichtete für «The New Yorker» aus dem Gerichtssaal und veröffentlichte später ihr Essay «Eichmann in Jerusalem: Ein Bericht von der Banalität des Bösen», das in Israel erst nach dem Film Sivans 2000 erschien. Sivan, der mit Material aus Steven Spielbergs Jewish Film Archive arbeitete, hat seinen Film aus mehr als 350 Stunden gesichtetem Filmmaterial geschnitten. Sein Ziel ist dabei nicht die Rekonstruktion des Prozesses, sondern die Analyse der ihm zugrunde liegenden zionistischen Ideologie. Die argumentative Annäherung an das Archivmaterial ist zugleich eine Infragestellung des Geschichtsbegriffs und die Forderung, diesen neu betrachten zu dürfen. «Der Dokumentarfilm beruht auf der Idee der Neubetrachtung» (ES).

Adolf Eichmann was the head of the Department for Jewish Affairs in Gestapo with the rank of SS-Obersturmbannführer. He acted as chief of operations in the deportation of three million Jews to the extermination camps. After the end of the Second World War, Eichmann managed to escape to Argentina on 14 July 1950. On 11 May 1960, he was captured by a team of Mossad and Shin Bet agents in San Fernando (Buenos Aires). The trial began in Jerusalem on 11 April 1961. Philosopher and political theorist Hannah Arendt reported on the trial for 'The New Yorker' and later published her essay 'Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil' that was published in Israel only in the year 2000 after Sivan's film was released. Sivan, working with the materials he found in the Steven Spielberg Jewish Film Archive, culled his film from over 350 hours of footage. His aim is not to reconstruct the actual trial but to deconstruct the Zionist ideology behind it. The argumentative approach to the archival footage questions the notion of history and asks for the right to re-vision it. "Documentary is the idea of re-vision." (ES)

CONTACTmomento!
+33 143662524
contact@momento-films.com
www.momento-films.com

GIONA A. NAZZARO



visions sud est

Swiss production fund

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

En 2013, visions sud est s'associe au **Focus Liban** de Visions du Réel et soutient le meilleur projet présenté.

visions sud est félicite **Marcos Pimentel** pour la sélection de son film **SOPRO** en compétition pour le Prix Regard Neuf, en première mondiale à Visions du Réel 2013.

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

**INCURSION DANS LA CINÉMATOGRAPHIE
DOCUMENTAIRE D'UN PAYS DU SUD OU DE L'EST
DU MONDE. CETTE ANNÉE, VISIONS DU RÉEL
PRÉSENTE UNE SÉLECTION D'ŒUVRES
CONTEMPORAINES EN PROVENANCE DU LIBAN.**

**EIN EINBLICK IN DAS DOKUMENTARISCHE
FILMSCHAFFEN EINES LANDES IM SÜDEN ODER
IM OSTEN DER WELT. DIESES JAHR PRÄSENTIERT
VISIONS DU RÉEL EINE AUSWAHL AN ZEITGE-
NÖSSISCHEN WERKEN AUS DEM LIBANON.**

**A FORAY INTO THE DOCUMENTARY FILMMAKING
OF A COUNTRY IN THE SOUTH OR THE EAST
OF THE WORLD. THIS YEAR, VISIONS DU RÉEL
IS PRESENTING A SELECTION OF CONTEMPORARY
LEBANESE WORK.**



FOCUS
LIBAN

LES TERRITOIRES DOCUMENTAIRES LIBANAIS D'AUJOURD'HUI

COMMENT PENSER LES FRONTIÈRES AUJOURD'HUI? PEUT-ON ENCORE PARLER DE CINÉMA NATIONAL À UNE ÉPOQUE OÙ LES FRONTIÈRES – GÉOGRAPHIQUES, ÉCONOMIQUES, POLITIQUES, LINGUISTIQUES – SE FONT ET SE DÉFONT SANS CESSER? C'EST UNE QUESTION PLUS QUE PERTINENTE LORSQU'ON ABORDE LA THÉMATIQUE DU CINÉMA AU LIBAN, PAYS OÙ LA NOTION DE FRONTIÈRE EST TOUT PARTICULIÈREMENT IMPORTANTE, SOUVENT BRÛLANTE ET TOUJOURS D'ACTUALITÉ.

Le Liban? Un Etat quatre fois plus petit que la Suisse, qui compte environ 4 millions d'habitants, mais connaît une diaspora nombreuse. Parmi cette communauté installée hors des frontières du pays figurent d'ailleurs de nombreux artistes et cinéastes. Le cinéma dit « libanais » ne peut donc s'entendre comme un cinéma « territorial ». Car l'idée d'appartenance est une question qui transcende la géographie: c'est une sorte de fil de soie, presque invisible mais très tenace. La résistance de ce fil est sans doute proportionnelle à l'histoire du pays et aux vicissitudes de son peuple, domaines dans lesquels le Liban a certes du répondant. Plusieurs civilisations ont marqué le pays durant les siècles passés, forgeant son caractère pluriculturel et pluriconfessionnel – 18 religions sont actuellement reconnues – et contribuant à l'extrême singularité de cet Etat du Proche-Orient.

Dans son histoire plus récente, le Liban connaît, suite à son indépendance en 1943, une période d'expansion économique et de stabilité politique qui en fait le fleuron de la région. Beyrouth devient un incontournable, la ville à visiter pour saisir son énergie unique, sa riche activité culturelle et sa vie nocturne palpitante qui lui valent le surnom de « Paris du Moyen-Orient ». Et puis, violemment, tout s'arrête : la guerre civile éclate en 1975 et modifie drastiquement la réalité

du pays. Les seize années que durera ce conflit deviennent l'une des marques les plus indélébiles du pays. Plus tard, en 2006, la guerre israélo-libanaise vient raviver des blessures qui n'ont jamais cicatrisé. Les stigmates de la guerre sont omniprésents : dans la rue, sur les bâtiments, le long des routes... Mais ce sont les empreintes laissées au sein de la population qui se révèlent les plus profondes et les plus complexes. On les retrouve, sous différentes formes, dans le cinéma libanais. Un pays avec une histoire aussi dense et tumultueuse marque inévitablement les regards des auteurs.

LE CINÉMA COMME ART ET OUTIL

Le focus autour du Liban fournit l'occasion non seulement d'explorer le rapport que les cinéastes entretiennent avec l'identité libanaise, mais aussi d'appréhender les diverses interrogations – posées à travers des choix formels ou thématiques – contribuant au travail de mémoire.

La multitude des regards se confronte forcément aux traumatismes de l'après-guerre. Un besoin viscéral de poser des questions, encore plus que de donner des réponses. Le cinéma documentaire devient à la fois une loupe, permettant de voir et d'observer ce qui a longtemps été invisible, et un outil de reconstruction : de l'histoire, de la mémoire, de

l'identité. Un travail nécessaire et parfois douloureux contre l'oubli, ce dangereux ennemi de la recomposition identitaire et historique. L'énergie et l'urgence du cinéma libanais sont aussi là pour donner à voir et à entendre, pour inscrire les faits et les conscientiser, pour identifier ce qui ne devrait plus se reproduire. Sans quoi, la guerre continue de parasiter les âmes et de nourrir les peurs.

Des auteurs avec des signatures fortes comme Ghassan Salhab, Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, Simon El Habre, Danielle Arbid, Maher El Samra, Nadim Mishlawi ou encore Zeina Sfeir, pour n'en citer que quelques-uns, contribuent à accomplir ce travail de résistance – au silence, à l'amnésie – permettant d'écrire l'histoire du pays, de trouver les images et les mots qui manquent ou qui sont perdus dans le chaos du traumatisme et des décombres. Tous, avec des démarches différentes mais avec de véritables propositions cinématographiques, posent les questions qui encouragent la confrontation avec le passé pour pouvoir s'affirmer dans le présent. Des questions parfois difficiles, mais qui permettent de donner la parole, de finalement verbaliser, et donc de partager l'épreuve du conflit. C'est un cinéma indéniablement orienté vers la vie, avec passion et émotion. Un cinéma souvent cathartique également, qui utilise la caméra comme une sonde



ROND POINT CHATILA

libérant les affects refoulés. Des auteurs qui deviennent, parfois malgré eux, des restaurateurs de l'identité individuelle et collective, (re)construisant des territoires perdus.

CAPTATION D'UNE VILLE

Beyrouth, ville de paradoxes, unique et débordante, meurtrie et ressuscitée, devient un personnage emblématique et récurrent dans les films contemporains libanais. La capitale du pays assume le rôle de catalyseur des interrogations collectives : les scènes de déambulation dans la ville fonctionnent comme autant d'explorations de l'identité d'un pays et d'un peuple. Voir et filmer Beyrouth pour se voir soi-même et les autres : le tissu urbain et ses ruines comme miroir d'une réalité, comme un être dont on prend le pouls et dont on écoute le cœur. On découvre Beyrouth telle une dame aux multiples facettes : elle fluctue, au fil des années et des événements, entre élégance et négligence, exubérance et apathie, gloire et décadence, cosmopolitisme et sectarisme. Un concentré de paradoxes qui reflète, dira-t-on, tout un pays et son histoire. C'est aussi cette schizophrénie qui nourrit les passions, pousse aux débordements et stimule l'élan créatif que l'on retrouve haut et fort dans les propositions cinématographiques.

UN CINÉMA AU-DELÀ DES FRONTIÈRES

Le cinéma libanais peut se vanter d'avoir toujours su rebondir face aux aléas de l'histoire nationale. Aux périodes de rayonnement de l'industrie ont succédé, pourtant, des années plus difficiles. Il est aussi fondamental de voir dans la cinématographie libanaise récente l'expression d'une anthropologie des « survivants ». Survivre, dans ce contexte artistique, exprime beaucoup plus que survivre à la guerre, surtout si l'on considère la déconstruction systématique des valeurs sociales et des structures organisationnelles. C'est donc dans un climat de récurrente instabilité que la cinématographie libanaise a néanmoins pu se développer, témoignant ainsi de la remarquable vitalité du regard des auteurs. On a pu assister, à l'échelle internationale, à une présence de plus en plus régulière de la création documentaire libanaise, accueillie avec le même enthousiasme par le public et les professionnels. Désormais, le cinéma libanais peut également compter sur des collaborations extérieures régulières, fruits de l'union classique entre des affinités artistiques et les exigences d'une industrie audiovisuelle en quête d'appuis économiques et logistiques. Pour toutes ces raisons, l'idée de consacrer une place prépondérante au Liban à Visions du Réel nous apparaissait

comme une évidence. Nous avons sans doute en commun l'envie de mieux voir mais aussi de donner à voir davantage. Nous sommes persuadés que la sélection de films récents proposée par le Festival, de même que la présence de plusieurs auteurs et producteurs libanais, seront l'occasion d'échanges stimulants et ouvriront la voie à de nouvelles collaborations internationales. Prouvant ainsi, une fois de plus, que les frontières existent surtout pour être franchies.

DIE TERRITORIEN LIBANESISCHER DOKUMENTARFILME HEUTE

WIE SIND GRENZEN HEUTE ZU BEGREIFEN? IST ES IN EINER ZEIT, IN DER SICH DIE GEOGRAFISCHEN, WIRTSCHAFTLICHEN, POLITISCHEN UND SPRACHLICHEN GRENZEN STÄNDIG NEU BILDEN UND WIEDER AUFLÖSEN, NOCH MÖGLICH, VON NATIONALEM KINO ZU SPRECHEN? EINE ÜBERAUS RELEVANTE FRAGE IM ZUSAMMENHANG MIT DEM THEMA KINO IM LIBANON, EINEM LAND, IN DEM DER BEGRIFF DER GRENZE VON BESONDERER, NICHT SELTEN BRISANTER UND STETS AKTUELLER BEDEUTUNG IST.

Der Libanon? Ein Staat viermal kleiner als die Schweiz mit 4 Millionen Einwohnern und einer umfangreichen Diaspora. Diese ausserhalb der Landesgrenzen lebende Gemeinschaft zählt zahlreiche Künstler und Filmemacher. Das sogenannte «libanesisches» Kino ist folglich nicht als territorial gebundenes Kino zu begreifen. Denn Zugehörigkeit ist ein aus dem rein geografischen Kontext herausgelöster, mit einem fast unsichtbarem, aber sehr starkem seidenen Faden vergleichbarer Gedanke. Die Festigkeit dieses Fadens ist ohne Zweifel proportional zur Geschichte des Libanon und den Wechselfällen des Lebens, mit denen seine Einwohner konfrontiert sind. Mehrere Zivilisationen haben im Laufe der Jahrhunderte ihre Spuren hinterlassen, den multikulturellen, und mit 18 anerkannten Glaubensgemeinschaften multikonfessionellen Charakter des Landes geprägt, und auf diese Weise zur Einzigartigkeit dieses Staates im Nahen Osten beigetragen.

In seiner jüngeren Geschichte hat der Libanon nach seiner Unabhängigkeit 1943 eine Zeit des Wirtschaftswachstums und der politischen Stabilität erlebt, die ihn zum Schmuckstück der Region gemacht hat. Der Besuch Beiruts mit seiner einzigartigen Energie, dem reichen Kulturleben und dem brodelnden Nachtleben wurde zu einem Muss und verhalf der Stadt zum Spitznamen «Paris

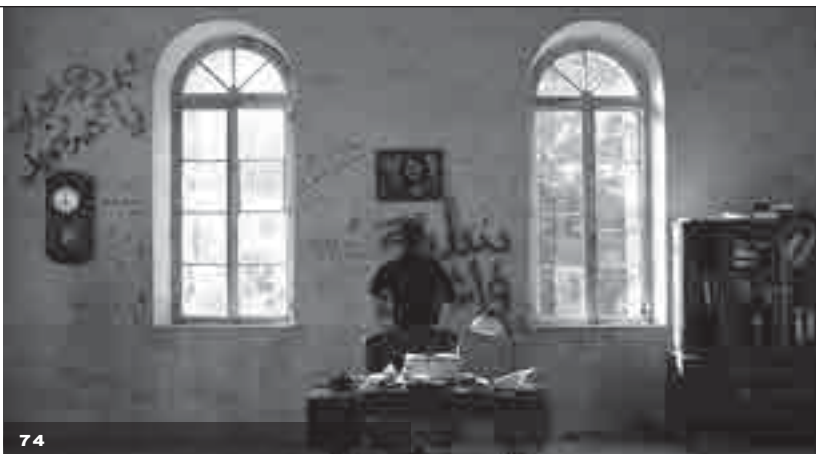
des Nahen Ostens». Dann war plötzlich mit einem Mal alles vorbei: Der Ausbruch des Bürgerkriegs 1975 bewirkte einen drastischen Umbruch in der Realität des Landes. Die sechzehn Jahre, in denen der Konflikt wütete, haben unauslöschliche Spuren hinterlassen. Diese Narben wurden 2006 durch den israelisch-libanesischen Krieg wieder aufgerissen. Die Wunden des Krieges sind allgegenwärtig: In den Strassen, an den Gebäuden, am Land und in der Stadt... Am tiefsten und komplexesten sind jedoch die Spuren, die er in der Bevölkerung hinterlassen hat. Und die sich in unterschiedlicher Form im libanesischen Kino wiederfinden. Ein Land mit einer derart stürmischen, ereignisreichen Geschichte prägt unweigerlich den Blick der Autoren.

KINO ALS KUNST UND WERKZEUG

Der Fokus auf dem Libanon bietet zum einen die Gelegenheit, der Beziehung zwischen den Filmemachern und der libanesischen Identität auf den Grund zu gehen, zum anderen, die unterschiedlichen Fragen zu begreifen, die mittels formaler oder thematischer Entscheidungen gestellt werden und zur Aufarbeitung der Ereignisse beitragen. Die Vielzahl von Blicken wird zwangsläufig mit den Nachkriegstraumata konfrontiert. Ein tiefes Bedürfnis, Fragen zu stellen und weniger das Bedürfnis,

Antworten zu geben. Der Dokumentarfilm dient zugleich als Lupe, mit der gesehen und beobachtet werden kann, was lange unsichtbar war, und als Werkzeug für eine Rekonstruktion: der Geschichte, des Gedächtnisses, der Identität. Eine notwendige und manchmal schmerzhaft Arbeit gegen das Vergessen, diesen gefährlichen, auf die Neuzusammensetzung von Identität und Geschichte einwirkenden Feind. Die Energie und die Dringlichkeit des libanesischen Filmschaffens sind auch dazu da, Dinge sichtbar und hörbar zu machen, um Tatsachen festzuhalten und sie ins Bewusstsein zu rücken, und zu identifizieren, was nie wieder geschehen sollte. Sonst droht der Krieg weiter an den Seelen zu nagen und die Ängste zu nähren.

Autoren mit einer prägnanten Handschrift wie Ghassan Salhab, Joana Hadjithomas und Khalil Joreige, Simon El Habre, Danielle Arbid, Maher Abi Samra, Nadim Mishlawi oder Zeina Sfeir – um nur einige zu nennen – sind Teil dieses Widerstands gegen das Schweigen, gegen die Amnesie, und ermöglichen das Festhalten der Geschichte des Landes und das Finden von Bildern und Wörtern, die fehlen oder im Chaos der traumatischen Erlebnisse und Ruinen verloren gegangen sind. Alle folgen sie eigenen, jedoch stets mit konkreten filmischen Vorschlägen verbundenen Ansätzen und stellen Fragen, die



74

zur Konfrontation mit der Vergangenheit ermutigen, um sich in der Gegenwart behaupten zu können. Fragen, die oft schwierig sind, mittels derer aber gleichzeitig das Wort erteilt und die Möglichkeit gegeben wird, Dinge in Worte zu fassen und das während des Konflikts Erlittene mitzuteilen. Ein leidenschaftliches und emotionsreiches, dem Leben zugewandtes Kino. Gleichzeitig aber auch ein oft kathartisch wirkendes Kino, das die Kamera gleich einer Sonde zur Freisetzung verdrängter Affekte einsetzt. Autoren, die teils ohne es zu wollen zu Wiederherstellern der individuellen und kollektiven Identität werden und verlorene Territorien (re)konstruieren.

AUFZEICHNUNG EINER STADT

Beirut, Stadt der Paradoxe – einzigartig und überschäumend, übel zugerichtet und wiederauferstanden – wird in zeitgenössischen libanesischen Filmen zu einer emblematischen und immer wiederkehrenden Figur. Die Hauptstadt des Landes übernimmt die Rolle des Katalysators der kollektiven Fragen: Die Szenen des Umherwanderns in der Stadt haben die Funktion, die Identität eines Landes und eines Volkes zu erkunden. Beirut sehen und filmen, um sich selbst und die anderen zu sehen: das städtische Gefüge und seine Ruinen als Spiegel der Realität, als Wesen, dem man den Puls nimmt und das Herz abhört.

Man entdeckt ein Beirut, das einer Dame mit unzähligen Facetten gleicht: Mit den Jahren und den Ereignissen schwankt sie zwischen Eleganz und Vernachlässigung, Überschwang und Apathie, Ruhm und Dekadenz, kosmopolitischen und sektiererischen Anwandlungen. Ein Konzentrat der Paradoxe, das – so sagt man – ein Land und seine Geschichte widerspiegelt. Nicht zuletzt ist es diese Schizophrenie, die die Leidenschaften nährt, ausufern lässt und die kreative Energie stimuliert, die sich laut und deutlich in den filmischen Vorschlägen ausdrückt.

Ein Kino jenseits der Grenzen

Dem libanesischen Kino ist es immer gelungen, sich wieder von den Unwägbarkeiten der Geschichte des Landes zu erholen. Obgleich auf die Blütezeiten der Industrie weitaus schwierigere Jahre folgten. Und es ist ebenfalls wichtig, im jüngeren libanesischen Filmschaffen den Ausdruck einer Anthropologie der «Überlebenden» zu sehen. Das Überleben in diesem künstlerischen Kontext drückt weit mehr aus als ein Überleben des Krieges – besonders dann, wenn die systematische Dekonstruktion der sozialen Werte und der organisatorischen Strukturen in Betracht gezogen werden. Dem libanesischen Film ist es gelungen, sich in einem Klima der ständig wiederkehrenden Instabilität zu entwickeln, und er erzeugt von der bemerkenswerten

Lebendigkeit des Blicks der Autoren. Auf internationaler Ebene waren mit wachsender Regelmässigkeit Werke des libanesischen Dokumentarfilms zu beobachten, die von Kritik und Publikum gleichermaßen begeistert aufgenommen wurden. Inzwischen kann das libanesische Kino zudem auf eine regelmässige Zusammenarbeit mit externen Strukturen zählen, hervorgegangen aus der klassischen Vereinigung künstlerischer Affinitäten mit den Bedürfnissen einer nach wirtschaftlicher und logistischer Unterstützung strebenden Filmindustrie. Aus all diesen Gründen schien es uns nur logisch, dem Libanon bei Visions du Réel einen besonderen Platz einzuräumen. Ohne Zweifel teilen wir den Wunsch, sowohl besser zu sehen als auch mehr zu zeigen. Wir sind der Überzeugung, dass die vom Festival angebotene Auswahl neuerer Filme ebenso wie die Präsenz mehrerer libanesischer Autoren und Produzenten die Gelegenheit zu einem anregenden Austausch sowie Wegbereiter neuer internationaler Partnerschaften sein werden. Womit einmal mehr der Beweis erbracht wird, dass Grenzen vor allem dazu da sind, überwunden zu werden.

JASMIN BASIC

THE DOCUMENTARY LEBANESE TERRITORIES TODAY

WHAT DOES THE CONCEPT OF "BORDERS" MEAN TODAY? AT A TIME WHEN BORDERS – BE THEY GEOGRAPHICAL, ECONOMIC, POLITICAL OR LINGUISTIC – ARE CONSTANTLY BEING RESHAPED, CAN SUCH A THING AS NATIONAL CINEMA REALLY EXIST? THIS QUESTION IS HIGHLY RELEVANT WHEN DISCUSSING THE SUBJECT OF CINEMA IN LEBANON, A COUNTRY WHERE THE VERY NOTION OF BORDERS IS ESPECIALLY SIGNIFICANT, OFTEN HOTLY CONTESTED AND ALWAYS TOPICAL.

Lebanon is a country a quarter the size of Switzerland, home to some four million inhabitants, but experiencing a large diaspora. This community residing beyond the country's borders includes many artists and filmmakers. What is known as "Lebanese" cinema cannot be understood as a "national" cinema, since the concept of belonging transcends geographical boundaries. It is like some kind of silk thread, almost invisible yet with a tremendous strength that undoubtedly reflects the history of the country and the trials and tribulations of its people, topics on which the Lebanese always have plenty to talk about. Various civilisations have shaped the country over the centuries, forging its multicultural and multifaith identity where 18 religions are currently recognised, and contributing to the distinctive individuality of this Middle-Eastern state. In its more recent history, after gaining independence in 1943, Lebanon saw a period of economic expansion and political stability that made it the jewel in the region's crown. Thanks to its unique vitality, rich cultural activity and vibrant nightlife, which earned it the name "the Paris of the Middle East", Beirut became an unmissable destination for travellers. But then it all came to a violent end: civil war broke out in 1975, turning life in the country upside down. Sixteen years of conflict left the country indelibly scarred;

and the Israeli-Lebanese conflict in 2006 then reopened wounds that had not yet had time to heal. The scars of war remain ever present on the streets, on buildings and along the roadside. However, the most profound and complex memories are those that survive in the minds of the people and find their expression in different forms in Lebanese cinema. It is inevitable that a country with such a rich and turbulent history should influence the vision of creative people.

CINEMA AS AN ART AND AS A TOOL

The focus on Lebanon creates opportunities not only to explore the relationship between filmmakers and Lebanese identity, but also to understand the various questions – posed through formal or topical choices – that contribute to the collective memory.

The multiplicity of viewpoints must inevitably confront the traumas of the post-war period. The visceral need to ask questions is even stronger than the need to find answers. Documentary filmmaking becomes both a magnifying glass, allowing us to see and observe things that have long become invisible, and a tool for reconstructing history, memory and identity. It is a necessary and sometimes painful battle against the fading of memory, that dangerous enemy of the reinterpretation of identity

and history. The energy and urgency of Lebanese cinema also serve to allow the people to see and listen, to record and raise awareness of the facts, and to identify what should never happen again. Otherwise, the war will continue to haunt people's souls and fuel their fears.

Filmmakers with their own distinctive style, such as Ghassan Salhab, Joana Hadjithomas and Khalil Joreige, Simon El Habre, Danielle Arbid, Maher Abi Samra, Nadim Mishlawi and Zeina Sfeir, to name but a few, are contributing to this work of resistance against silence and forgetfulness, by creating a narrative of the country's history and finding those images and words that are missing or have gone astray in the chaos of the trauma and rubble. Through the use of differing approaches to their authentic cinematic projects, they all ask questions that encourage a confrontation with the past to be able to establish the present. Such questions may be difficult at times, but they allow voices to be heard, so that the ordeals of the conflict can at last be shared. This filmmaking has an undeniable passion and emotion, focused on life. It is also often cathartic cinema, using the camera as a probe to release repressed emotions. The filmmakers, sometimes involuntarily, become restorers of the individual and collective identity, (re)building lost territories.



A WORLD NOT OURS

CAPTURING A CITY

Beirut, a city of paradoxes, so unique and exuberant, battered but brought back to life, has become a symbolic and recurring theme in contemporary Lebanese cinema. The country's capital becomes a catalyst for collective questions: scenes of people wandering around the city are effectively explorations of the country's and the people's identity. Seeing and filming Beirut in order to examine oneself and others: the urban fabric and its ruins are a mirror of reality, as if we were taking the pulse of a living being and listening to its heart. We discover Beirut as if it were a lady of many facets, who, over the years and in the course of events, moves between elegance and negligence, exuberance and apathy, glory and decadence, cosmopolitanism and sectarianism. It can be viewed as a cluster of paradoxes that reflects an entire country and its history. Its schizophrenic essence is also what feeds passions, leading to excesses and stimulating the creative impulses that can be found unmistakably in these cinematic projects.

CINEMA BEYOND BORDERS

Lebanese cinema can be proud of always being able to bounce back from the vagaries of its national history. However, periods of expansion of the industry have been followed by more difficult years. In recent Lebanese

filmmaking, it is also crucial to recognise the "survivor" mentality. In this artistic context, surviving expresses much more than surviving the war, especially if we consider the systematic destruction of social values and organisational structures. In this climate of recurrent instability, Lebanese cinema has nevertheless been able to thrive in a testament to the remarkable vitality of its filmmakers' visions. In the international arena, Lebanese creative documentary filmmaking has achieved a growing presence, and has been welcomed with equal enthusiasm by both public and professional audiences. Lebanese cinema now also benefits from regular external co-operation, thanks to the conventional ties between artistic sentiments and the needs of an audio-visual industry in search of economic and logistical support.

It seemed obvious to us, for all of the above reasons, that Lebanon should be given a prominent place at Visions du Réel. We undoubtedly have a common desire to see reality more clearly, as well as to allow more people to share their own visions. We are confident that the selection of recent films we will screen at the Festival, along with the presence of several Lebanese filmmakers and producers, will spur lively debate and pave the way for new international co-operation, thus demonstrating once

again that the reason why borders exist is so they can be bridged.

GHASSAN SALHAB

1958

LEBANON | 2009 | 66' | HD | ARABIC

**SCREENPLAY**

Ghassan Salhab

CINEMATOGRAPHY

Sarmad Louis

SOUND

Karin Al Bacha, Rana Eid

EDITING

Simon El Habre

PRODUCTIONChristian Eid
(About Production)**FILMOGRAPHY**

2011 La Montagne
 2009 1958
 2007 (Posthume) (sf)
 2006 Le dernier homme
 2006 Temps mort (sf)
 2005 Brève rencontre avec
 Jean Luc Godard,
 ou le cinéma comme
 métaphore (mlf)
 2004 Narcisse perdu (sf)
 2003 Mon corps vivant,
 mon corps mort (sf)
 2002 Terra incognita
 2000 La rose de personne (sf)
 2000 Baalbeck (sf)
 1999 De la séduction (mlf)
 1998 Beyrouth fantôme
 1994 Afrique fantôme (sf)
 1991 Après la mort (sf)
 1991 L'autre (sf)
 1986 La clef (sf)

Le film est inspiré par deux événements qui ont marqué le cinéaste : sa naissance à Dakar, au Sénégal, pays d'accueil de ses parents, et les tensions internes au Liban, prémices de la guerre civile à venir. Tous deux sont survenus à la même date, qui inspire le titre de ce moyen métrage. Ghassan Salhab, figure majeure du paysage cinématographique libanais, propose un film que le spectateur doit pénétrer par strates et appréhender telle une mosaïque de réflexions et d'impressions, tant visuelles que sonores. Le rythme narratif nous plonge dans le passé, avec par exemple des images de l'intervention militaire américaine de juillet 1958, afin d'aiguiser notre regard pour questionner le présent. Un élan de vie s'oppose à un mouvement destructeur : les origines de l'homme – en même temps que celles d'une nation – se confrontent et s'interrogent face aux notions d'exil, d'appartenance et de politique. Ici, le présent qui dépasse la notion temporelle pour devenir état d'esprit explore les vastes territoires humains où le « je », le « tu », le « nous » et le « vous » résonnent comme dans une polyphonie.

Der Film beruht auf zwei Ereignissen, die für den Filmemacher prägend waren: Seine Geburt im Senegal, dem Aufnahmeland seiner Eltern, und den internen Spannungen im Libanon als Vorzeichen des nachfolgenden Bürgerkriegs. Beides fand zur gleichen Zeit statt und bestimmte die Wahl des Titels. Ghassan Salhab, eine herausragende Figur des libanesischen Kinos, schafft einen Film, in den der Zuschauer schichtweise eindringen und ihn als Mosaik von Reflexionen und Impressionen aus Bild- und Tonelementen betrachten muss. Um unseren Blick für die Hinterfragung der Gegenwart zu schärfen, versetzt uns der erzählerische Rhythmus, etwa mit Bildern der militärischen Intervention der USA im Juli 1958, in die Vergangenheit. Eine Dynamik des Lebens widersetzt sich einer Bewegung der Zerstörung: Die Ursprünge des Menschen – zugleich auch die einer Nation – stehen einander gegenüber und hinterfragen den Exil-, Zugehörigkeits- und Politikbegriff. Die Gegenwart, die hier mehr als ein Zeitbegriff ist und Geisteshaltung wird, erkundet die ausgedehnten menschlichen Territorien, wo das «ich», das «du», das «wir» und das «ihr» wie in einer Polyphonie nachhallen.

This film is inspired by two events that shaped the filmmaker: his birth in Dakar, Senegal, host country to his parents, and the internal tensions in Lebanon, signs of the civil war to come. These happened on the same date, inspiring the title of this medium-length film. Ghassan Salhab, a major figure in the Lebanese film scene, presents a work that the viewer has to penetrate layer by layer, grasping a complex patchwork of visual and acoustic musings and impressions. The narrative rhythm immerses us in the past, with, as an example, images of the US military intervention in July 1958, sharpening our perspective to invite a questioning of the present. A love of life opposes a destructive movement: a man's origins, as well as those of a nation, are compared and questioned in the context of exile, belonging and politics. The present here goes beyond the notion of time and becomes a state of mind, exploring the immense human territories in which "I", "you" and "we" resonate as though part of a polyphony.



RAED RAFEI, RANIA RAFEI

74 (ISTIAADAT LI NIDAL)

LEBANON | 2012 | 95' | HD | ARABIC
74 (THE RECONSTITUTION OF A STRUGGLE)

En référence à l'année des protestations estudiantines à l'American University de Beyrouth contre la hausse de frais de scolarité, le film constitue un champ d'expérimentation qui reproduit, de manière personnelle et post-moderne, les luttes de 1974 – qui précèdent le début de la guerre civile – en les mettant en dialogue avec les révolutions contemporaines: le printemps arabe, mais aussi le mouvement « Occupy ». Le processus singulier mis en place pour ce 'remake' crée une œuvre où les questions passent avant les réponses: les réalisateurs montrent les différentes phases, souvent contradictoires, qui caractérisent les luttes de groupe. En passant de la conviction idéologique aux doutes, voire à la désillusion, pour arriver à la rupture, *74 (Istiaadat Li Nidal)* permet d'assister à une expérience sociale et filmique qui fait appel à des activistes de notre époque improvisant les propos des étudiants beyrouthins, habilement juxtaposés aux revendications d'aujourd'hui.

Mit Verweis auf die Proteste der Studenten der Beiruter American University gegen die Erhöhung der Studiengebühren bildet der Film einen Versuchsraum, der auf sehr persönliche und post-moderne Weise die Kämpfe von 1974 nachzeichnet, die dem Ausbruch des Bürgerkriegs vorausgingen, indem er sie den Revolutionen der Gegenwart gegenüber stellt: Zum einen der arabisches Frühling, zum anderen die 'Occupy'-Bewegung. Der ungewöhnliche, für dieses 'Remake' herangezogene Prozess schafft ein Werk, in dem die Fragen Vorrang vor den Antworten haben: Die Regisseure zeigen die unterschiedlichen, oft widersprüchlichen Phasen, die einen Gruppenkampf charakterisieren. Von der ideologischen Überzeugung über Zweifel bis hin zur Desillusion und letztendlich dem Bruch bietet *74 (Istiaadat Li Nidal)* die Möglichkeit zur Beobachtung eines sozialen und filmischen Experiments, das Aktivisten unserer Zeit die Aussagen der Beiruter Studenten aufgreifen lässt, die geschickt neben die Forderungen von heute gestellt werden.

Recalling the year of student protests against increased tuition fees at the American University of Beirut, the film creates an experimental space which, in a personal and post-modern style, revisits the struggles of 1974 – which preceded the beginning of the civil war – by contrasting them with contemporary revolutions: the Arab Spring as well as the Occupy movement. The singular process used in this remake creates a work more interested in asking questions than finding answers: the directors show the often contradictory different phases that characterise group protests. Moving from ideological conviction to doubts, even disillusion, and ultimately break-up, *74* bears witness to a social and cinematic experience that appeals to the activists of our days, who improvise the speeches of Beirut students, skilfully juxtaposed with the demands of today's society.

CINEMATOGRAPHY

Nadim Saoma

SOUND

Fadi Tabbal, Stephane Rives

EDITING

Rania Rafei

PRODUCTION

Jinane Dagher (Orjouane)

FILMOGRAPHY

Rania Rafei
 2012 *74 (Istiaadat Li Nidal)*
 2010 *Notes on Love in Copenhagen*
 2008 *The Snake Hunter*
 2007 *Clouds*
 2005 *The Dish (sf)*
 2005 *Manchette (sf)*
 2004 *Harissa Texas (sf)*

Raed Rafei

2012 *74 (Istiaadat Li Nidal)*
 2011 *Prologue*

CONTACT

Jinane Dagher
 Orjouane Productions
 +961 1291109
 jinanedagher@gmail.com

MAHDI FLEIFEL

A WORLD NOT OURS

LEBANON, UNITED KINGDOM, DENMARK | 2012 | 93' | HD |

ARABIC, ENGLISH

**CINEMATOGRAPHY**

Mahdi Fleifel

SOUND

Zhe Wu, Dominic Fitzgerald

EDITING

Michael Aaglund

MUSIC

Jon Opsta

PRODUCTIONPatrick Campbell
(Nakba FilmWorks),
Mahdi Fleifel
(Nakba FilmWorks)**FILMOGRAPHY**

2012 A World not Ours

Telle une poupée russe représentant la complexité libanaise, on découvre un pays caché dans un autre pays. Car au Liban réside environ 400 000 Palestiniens dont la majeure partie est regroupée dans des dizaines de camps. Grâce à plus de vingt ans d'enregistrements tirés de vidéos familiales, Mahdi Fleifel offre l'occasion unique de pénétrer le camp de réfugiés de Ain el-Hilweh, au sud du pays. Fleifel, comme son père avant lui, ressent le besoin, presque compulsif, d'enregistrer sa vie et celle de ses proches. Sa caméra, à la fois loupe et miroir, tente de confronter son destin à celui de ses amis qui sont restés dans le camp. On découvre comment la Coupe du monde de football allume les passions, le camp se parant soudain de drapeaux brésiliens, italiens ou allemands. On saisit aussi la prise de conscience du réalisateur qui, contrairement à son ami Abu Iyad, jouit de la précieuse liberté de partir d'Ain el-Hilweh. La voix off du réalisateur nous accompagne dans l'exploration d'un microcosme où, moments drôles et graves alternent, avec une fraîcheur réussie et inédite.

Wie eine die libanesische Komplexität darstellende Babuschka-Puppe entdeckt man ein Land, das in einem Land verborgen ist. Denn im Libanon leben circa 400 000 Palästinenser, die grösstenteils in dutzenden Lagern versammelt sind. Anhand von Filmaufnahmen, die aus Familienvideos eines Zeitraums von über zwanzig Jahren stammen, bietet Mahdi Fleifel die einzigartige Gelegenheit, in das südlibanesische Flüchtlingslager Ain al-Hilweh einzudringen. Wie sein Vater vor ihm ist Fleifel fast zwanghaft davon besessen, sein eigenes Leben und das seiner Verwandten aufzuzeichnen. Mit seiner zugleich als Lupe und als Spiegel dienenden Kamera versucht er, sein Schicksal dem seiner im Lager gebliebenen Freunde gegenüber zu stellen. Wir erleben, wie die Fussballweltmeisterschaft die Leidenschaften weckt und im Lager plötzlich brasilianische, italienische oder deutsche Flaggen wehen. Deutlich wird auch der Erkenntnisprozess des Regisseurs, der im Gegensatz zu seinem Freund Abu Iyad die kostbare Freiheit genießt, Ain al-Hilweh verlassen zu können. Die Off-Stimme des Regisseurs begleitet uns auf der Erkundung eines Mikrokosmos, wo sich gelungen und ungewöhnlich frisch, komische und ernste Augenblicke abwechseln.

Like a Russian doll representing the complex nature of Lebanon, we discover one country hidden within another. 400,000 Palestinians live in Lebanon, the majority of them grouped together in dozens of camps. From over twenty years of family video recordings, Mahdi Fleifel creates a unique opportunity to enter the Palestinian refugee camp at Ain el-Hilweh in the south of the country. Like his father before him, Fleifel feels an almost compulsive need to record his life and that of his friends. His camera, serving as magnifying glass and mirror at the same time, seeks to compare his fortunes with those of his friends who remained in the camp. We discover how the football World Cup stirs up passion, the camp suddenly decking itself out in Brazilian, Italian and German flags. We also understand the growing consciousness of the director who, contrary to his friend Abu Iyad, enjoys the precious freedom of leaving Ain el-Hilweh. The director's voiceover accompanies us as we explore this microcosm where enjoyable and serious moments are interwoven with successful and original freshness.

CONTACTMPM Film (Movie Partners in Motion)
+33158535712
marie@mpmfilm.com
www.mpmfilm.com

JASMIN BASIC



AHMAD GHOSSEIN

ABI MA ZALA SHEUAAYAN – ASRAR HAMEMA LELJAMEEA

LEBANON, UNITED ARAB EMIRATES | 2011 | 32' | HD | ARABIC

**MY FATHER IS STILL A COMMUNIST –
INTIMATE SECRETS TO BE PUBLISHED**

Dix ans de relation amoureuse enregistrés sur plusieurs cassettes audio, envoyées comme des lettres d'amour: c'est ainsi que le cinéaste partage les confessions et les déclarations de Maream Hmadeh, sa mère, à Rashid Ghossein, son père. Mariés pendant les années de guerre civile, ils furent ensuite séparés par les séjours à l'étranger de Rashid qui cherchait un emploi, à la recherche de travail. Pendant les longues absences de son père, le petit Ahmad l'imaginait tel un héros de guerre luttant pour le parti communiste. Le film s'ouvre sur des images amateur enregistrées lors d'un mariage, portant inévitablement les signes du temps, qui plongent immédiatement le spectateur dans les pages en mouvement d'un album de famille. Le récit oral se juxtapose à ces images du passé, mais aussi à des images contemporaines, créant ainsi un espace unique où la parole du journal intime devient mémoire collective.

Le film a été réalisé sur demande de la Sharjah Art Foundation, qui souligne son approche expérimentale se situant au croisement entre cinéma et art contemporain.

Zehn Jahre einer Liebesbeziehung, die auf mehreren Kassetten aufgenommen und wie Liebesbriefe geschickt wurden: In dieser Form vermittelt der Filmemacher die Bekenntnisse und Aussagen zwischen seiner Mutter Maream Hmadeh und seinem Vater Raschid Ghossein. Nach ihrer Heirat während des Bürgerkrieges wurden sie durch die Auslandsaufenthalte Raschids getrennt, der dort auf Arbeitssuche war. Während der langen Abwesenheiten seines Vaters stellte sich der kleine Ahmed einen Kriegshelden vor, der für die kommunistische Partei kämpfte. Der Film beginnt mit bei einer Hochzeit aufgenommenen, die Spuren der Zeit tragenden Amateurbildern, die den Betrachter unmittelbar in die bewegten Seiten eines Familienalbums ziehen. Der mündliche Bericht reiht sich an diese Bilder aus der Vergangenheit und der Gegenwart und lässt auf diese Weise einen einzigartigen Raum entstehen, in dem das Wort aus dem Tagebuch kollektives Gedächtnis wird. Der Film wurde für die Sharjah Art Foundation gedreht, was den experimentellen, an der Schnittstelle zwischen Kino und zeitgenössischer Kunst angesiedelten Ansatz noch unterstreicht.

Through ten years of a love relationship recorded on several audio tapes and sent like love letters, the filmmaker shares the confessions and declarations made by his mother, Maream Hmadeh, to his father, Rashid Ghossein. Married during the civil war years, they were then separated by Rashid's time abroad looking for work. During his father's long absences, little Ahmad pictured him as a war hero fighting for the Communist Party. The film opens with amateur images recorded during a wedding, inevitably bearing the signs of the times, which immediately plunges the audience into the moving pages of a family album. The oral account is juxtaposed with these images from the past and with contemporary images, thus creating a unique space where the words of an intimate diary become a collective memory. The film was made at the request of the Sharjah Art Foundation, emphasising its experimental approach, which lies at the crossroads of cinema and contemporary art.

SCREENPLAY
Ahmad Ghossein

CINEMATOGRAPHY
Karam Ghossein

SOUND
Mazen Hashem

EDITING
Vartan Avakian

MUSIC
Ramzi Mady

PRODUCTION
Sharjah Art Foundation,
Ahmad Ghossein

FILMOGRAPHY
2013 Upside Down
2011 My Father Is Still
A Communist (mlf)
2008 An Arab Comes To Town
2008 Faces Applauding alone
2008 What Does Not Resemble
Me Looks Exactly Like
2007 210m
2006 Faux-raccord
2004 Operation Nb... (sf)

SIMON EL HABRE

AL-HAWD AL-KHAMIS

LEBANON, UNITED ARAB EMIRATES | 2011 | 84' | HD | ARABIC

GATE #5

**CINEMATOGRAPHY**

Bassem Fayad

SOUND

Chadi Roukoz

EDITING

Carine Doumit

PRODUCTIONIrit Neidhardt (mec film),
Paul Scherzer
(Six Island Productions),
Georges Schoucair
(About Production)**FILMOGRAPHY**2011 Gate #5
2008 The One Man Village

Le prologue du film s'ouvre avec un sublime travelling effleurant un bateau et glissant directement dans le port de Beyrouth. Par la suite, alternent des séquences, toutes sans paroles, montrant du bétail, une route dans l'arrière-pays, le contexte urbain, un chantier. C'est ainsi que pendant les premières huit minutes Simon El Habre donne un cadre à son œuvre, posant clairement mais subtilement les axes de son discours. *Al-Hawd Al-Khamis* est le portrait d'une génération: celle du Liban des années 1960-70 et de ces hommes qui quittent les villages de l'arrière-pays et s'installent dans la capitale à la recherche d'une nouvelle vie. Beaucoup d'entre eux, comme le père du cinéaste, deviennent alors routiers grâce à l'activité prospère du port de Beyrouth. Mais avec les changements du pays, cette époque est malheureusement révolue. Comme dans son film précédent, El Habre enregistre les récits oraux de ses proches – après son oncle, c'est au tour de son père –, contribuant ainsi au précieux travail de transmission de la mémoire d'un homme, d'une période et d'un pays.

Der Prolog des Films beginnt mit einer überwältigenden Kamerafahrt, die an einem Boot vorbei zieht und direkt in den Beiruter Hafen gleitet. Darauf wechseln sich stets wortlose Sequenzen ab, die Vieh, eine Strasse im Hinterland, ein urbanes Gefüge und eine Baustelle zeigen. Simon El Habre konstruiert auf diese Weise in den ersten acht Minuten einen Rahmen für sein Werk und setzt ebenso klar wie subtil die Achsen seines Diskurses. *Al-Hawd Al-Khamis* ist das Porträt einer Generation: Die Generation des Libanon der Jahre zwischen 1960 und 1970 und der Männer, die ihre Dörfer auf der Suche nach einem neuen Leben in der Hauptstadt verlassen. Viele von ihnen – so auch der Vater des Regisseurs – werden durch die rege Aktivität des Beiruter Hafens Lastwagenfahrer. Mit den Veränderungen des Landes waren unglücklicherweise auch diese Zeiten vorüber. Wie in seinem vorhergehenden Film zeichnet El Habre die mündlichen Berichte seiner Familie auf – nach seinem Onkel ist diesmal sein Vater an der Reihe – und trägt somit zur wertvollen Erhaltung des Gedächtnisses eines Mannes, einer Zeit und eines Landes bei.

The prologue of the film opens with a superb tracking shot that skims a boat and then slides directly into the port of Beirut. Next are alternate sequences, all without words, showing livestock, a road in the hinterland, the urban context, and a construction site. This is how, for the first eight minutes, Simon El Habre frames his work, clearly but subtly posing the themes of his discourse. *Al-Hawd Al-Khamis* is a portrait of a generation in Lebanon in the 1960s and 1970s, men who left their provincial villages to live in the capital and make a new life for themselves. Many, like the filmmaker's father, became truck drivers at the time, thanks to the prosperous activity of the port of Beirut. Yet as the country has changed, this era is sadly long gone. As in his previous film, El Habre records his family's oral accounts – after his uncle, it is his father's turn, thus contributing to the precious work of transmitting the memory of a man, a period and a country.

CONTACTIrit Neidhardt
mec film (middle eastern cinemas)
+49 3066766700
irit@mecfilm.de
www.mecfilm.de

JASMIN BASIC



COLLECTIVE

FROM BEIRUT TO... THOSE WHO LOVE US

LEBANON | 2006 | 4' | VIDEO | ARABIC

Une vidéo-lettre de quelques minutes enregistrée le 21 juillet 2006, peu de jours après le début de la guerre israélo-libanaise. «Que quelqu'un parmi ceux qui nous aiment/Salue ceux qui jadis nous aimaient/Et qu'il leur dise que quoi qu'il se passe...»: le chant est brusquement interrompu par le bruit des tirs et des sirènes à l'extérieur, cédant la place aux rires nerveux et à la peur qui marquent l'impossibilité de poursuivre ce plaidoyer. Une prise de parole née d'un besoin vital et urgent de s'exprimer et surtout de désigner un interlocuteur qui pourra recevoir le message. Car il s'agit aussi d'une lutte pour qu'un monologue devienne un dialogue, pour qu'une demande devienne une invocation. Le «vous» c'est nous, tous ceux qui sont de l'autre côté de l'écran. C'est nous qui regardons et écoutons et à qui l'on demande de ne pas oublier que de l'autre côté quelqu'un veut nous parler. Plus qu'un témoignage, c'est une manière de se faire entendre pour évoquer les déplacés, les morts, les martyrs, les blessés. Sur les visages qui défilent en silence se lit la douleur, mais aussi la dignité.

Ein kurzer, am 21. Juli 2006, wenige Tage nach Ausbruch des israelisch-libanesischen Krieges aufgezeichneter Video-Brief. «Mögen jene die uns lieben/Jene grüssen, die uns einst liebten/Und ihnen sagen, dass, egal was passiert...»: Der Gesang wird plötzlich durch den Lärm von Schüssen und Sirenen unterbrochen, dem nervöses Lachen und eine Angst folgen, die es unmöglich machen, dieses Plädoyer fortzusetzen. Ein Ergreifen des Wortes, entstanden aus dem lebenswichtigen und dringenden Bedürfnis nach Äusserung und vor allem der Benennung eines Empfängers der Botschaft. Denn gleichzeitig ist es ein Kampf darum, einen Monolog zu einem Dialog, eine Bitte zu einer Beschwörung zu machen. Das «ihr» sind wir und mit uns alle, die sich auf der anderen Seite der Leinwand befinden. Wir sind es, die sehen und zuhören, und die man bittet, nie zu vergessen, dass auf der anderen Seite jemand mit uns sprechen möchte. Mehr als ein Zeugenbericht ist dies eine Art und Weise, sich Gehör zu verschaffen, um von den Vertriebenen, den Toten, den Märtyrern und den Verletzten zu sprechen. In die stumm vorbeiziehenden Gesichter ist Schmerz, aber auch Würde geschrieben.

A video diary a few minutes long, recorded on 21 July 2006, a few days after the start of the Israeli-Lebanese war. "Let one of those who loves us/Greet those who loved us long ago/And tell them that whatever happens...": the singing is suddenly interrupted by the noise of gunfire and sirens outside, giving way to nervous laughter and fear, that demonstrate the impossibility of continuing this plea. This speech is born from a vital and urgent need to express oneself, above all to designate someone who will be able to receive the message. It is also a struggle for the monologue to become a dialogue, for the request to become an invocation. The "you" is us, everyone on the other side of the screen. We are the ones watching and listening, the ones being asked not to forget that, on the other side, someone wants to speak to us. This film is much more than just a testimony; it is a way of making oneself heard, of evoking the displaced, the dead, the martyrs and the wounded. Pain and dignity can be read on the faces that parade in silence.

CINEMATOGRAPHY
SOUND
EDITING
collective

PRODUCTION
Beirut DC

MOHAMAD SOUEID

INDAMA YA'ATI AL-MASA

LEBANON | 2000 | 68' | HD | ARABIC

NIGHTFALL

**SCREENPLAY**

Mohamad Soueid

CINEMATOGRAPHY

Mohamad Soueid

SOUND

Fadi Ayoub

EDITING

Marwan Ziadeh

PRODUCTION

Mohamad Soueid

FILMOGRAPHY

2009 How Bitter My Sweet

2009 My Heart Beats Only

For Her

2007 The Sky Is Not

Always Above

2002 Civil War

2000 Nightfall

1998 Tango of Yearning

1990 Absence

1975: un groupe d'étudiants libanais dénommé le « Student Squad » rejoint le Fatah, le mouvement de résistance palestinienne. Le groupe se disperse en 1982, après l'invasion israélienne. 25 ans plus tard, Mohamad Soueid revient sur cette période et rencontre certains de ses camarades de l'époque, ceux qui ne sont pas morts ou qui n'ont pas quitté le pays. Le cinéaste récolte des témoignages ouverts et spontanés sur l'engagement et son sens, avec vingt ans de recul. Les souvenirs et la solitude ponctuent des nuits débordantes d'ivresse, de rires, de nourriture, de spleen, de poèmes et de chansons. Cette scène, drôle et touchante, montrant un des protagonistes trébucher dans les escaliers sur fond d'hymne révolutionnaire marque aussi le contraste entre le réel et les idéaux. Boire pour oublier, mais aussi boire pour se rappeler. Et nous, les spectateurs, sommes conviés à ces moments uniques de retrouvailles, l'occasion de refaire et défaire le monde à la tombée de la nuit. Si Robert Frank avait été libanais, *Indama Ya'ati al-Masa* aurait peut-être été le *Pull My Daisy* du Moyen-Orient.

1975: Eine « Student Squad » genannte Gruppe libanesischer Studenten schliesst sich der palästinensischen Widerstandsbewegung Fatah an. Die Gruppe bricht 1982 nach der israelischen Invasion auseinander. Mehr als 25 Jahre später kommt Mohammed Soueid auf diesen Zeitraum zurück und trifft einige seiner Kameraden von damals - sofern diese nicht gestorben sind oder das Land verlassen haben. Aus einer Distanz von über zwanzig Jahren sammelt der Filmemacher offene, spontane Berichte über dieses Engagement und seinen Sinn. Nächte der Trunkenheit, durchbrochen von Erinnerungen und Einsamkeit, in denen gelacht, gegessen, Gedichte rezitiert und gesungen wurde. Die komische und rührende Szene, in der man einen der Protagonisten zur Nationalhymne auf der Treppe stolpern sieht, betont den Kontrast zwischen Realität und Ideal. Trinken, um zu vergessen, Trinken, um sich zu erinnern. Und wir, die Zuschauer, dürfen an diesen einzigartigen Augenblicken teilhaben und erleben, wie die Welt mit anbrechender Nacht im Gespräch neu entsteht. Wäre Robert Frank Libanese gewesen, hätte *Indama Ya'ati al-Masa* das *Pull My Daisy* des Nahen Ostens werden können.

In 1975, a group of Lebanese students called the "Student Squad" joined the Palestinian resistance movement, Fatah. The group dispersed in 1982, after the Israeli invasion. 25 years later, Mohamad Soueid looks back at this period and meets some of his former comrades who have survived and not left the country. With twenty years of hindsight, the filmmaker collects open and spontaneous testimonies about commitment and its meaning. Memories and solitude are shared through nights overflowing with drunkenness, laughter, food, melancholy, poetry and song. This funny and touching scene, showing one of the protagonists stumbling on the stairs, sound tracked by the revolutionary anthem, also marks the contrast between reality and idealism. They drink to forget, but also to remember. And we, as the audience, are invited to these unique moments of reunion, these opportunities to remake and unmake the world as night falls. If Robert Frank had been Lebanese, *Indama Ya'ati al-Masa* could perhaps have been the *Pull My Daisy* of the Middle East.

CONTACTMohamad Soueid
mohamad.soueid@mbc.net

JASMIN BASIC



WISSAM CHARAF

IT'S ALL IN LEBANON

LEBANON, FRANCE | 2012 | 62' | HD | ARABIC

Un voyage au cœur de la 'pop-culture' libanaise depuis la fin de la guerre civile à travers une profusion d'images TV de propagande, d'icônes médiatiques contemporaines et de vidéo-clips. Dans les années 1990, période de la revanche et du «bling-bling», le Liban était souvent présenté comme «la discothèque du monde arabe». Rafiq Hariri, symbole du renouveau du pays, fonde Futura TV, chaîne de télévision dont le nom et les ambitions incarnent le Liban dynamique et cosmopolite se relevant de la guerre. Le film de Wissam Charaf plonge dans le tourbillon d'images qui ont conquis les écrans ainsi que les mentalités libanaises. Les liens étroits entre politique et médias y sont évoqués à travers la présence des protagonistes de cette société du spectacle: les stars du show biz, les leaders politiques, le Hezbollah, les martyrs... Dans un pays où l'instabilité est toujours de mise, les médias de masse jouent un rôle prépondérant dans la reconstruction d'une nation et d'une identité, mais peut-être aussi dans la création d'une nouvelle illusion.

Eine Reise in das Zentrum der libanesischen «Popkultur» die zu Ende des Krieges beginnt und eine Vielfalt von Propagandabildern aus dem Fernsehen, Medienikonen der Gegenwart und Video-Clips beinhaltet. In den 1990er-Jahren, einer Zeit der Revanche und des «Bling-Bling», wurde der Libanon häufig als die «Diskothek der arabischen Welt» dargestellt. Rafik Hariri, das Symbol der Aufbruchsstimmung, gründet den Fernsehsender Futura TV, der in Name und Ambitionen den dynamischen, kosmopolitischen Libanon verkörpert, der sich vom Krieg erholt. Der Film von Wissam Charaf ist eine Tauchfahrt in den Strudel aus Bildern, die im Libanon die Bildschirme und Mentalitäten erobert haben. Die engen Bande zwischen Politik und Medien werden durch die Präsenz der Protagonisten dieser Gesellschaft des Spektakels illustriert: Stars aus dem Showbusiness, Wortführer aus der Politik, Hisbollah, Märtyrer... In einem nach wie vor instabilen Land spielen die Massenmedien eine wesentliche Rolle bei dem Wiederaufbau einer Nation und einer Identität, möglicherweise aber auch bei der Entstehung einer neuen Illusion.

Through an abundance of TV propaganda images, contemporary media icons and video clips, we embark on a journey into the heart of Lebanese pop culture since the end of the civil war. The 1990s period of revenge and bling often saw Lebanon portrayed as "the disco of the Arab world". Rafiq Hariri, who symbolised the country's revival, founded Futura TV, a channel whose name and ambitions embodied a dynamic and cosmopolitan Lebanon picking itself up after the war. Wissam Charaf's film plunges us into a whirlwind of images that conquered the screen as well as the Lebanese mindset. The close links between politics and media are alluded to by the presence of the protagonists of this entertainment society: showbiz stars, political leaders, Hezbollah, martyrs... In a country where instability is a constant, the mass media play a major role in reconstructing the nation and its identity – and perhaps also in creating a new illusion.

CINEMATOGRAPHY

Talal Khoury

SOUND

Rayan Obeidine,
Mohab Shaneh-Saz

EDITING

Anne de Mo

PRODUCTION

Charlotte Vincent
(Aurora Films),
Monika Borgmann
(UMAM Productions),
Pierre Sarraf

FILMOGRAPHY

2012 It's all in Lebanon
2011 Back to the jungle
2007 L'Armée des Fourmis (sf)
2006 Un héros ne meurt
jamais (sf)
2004 Hizz Ya Wizz (sf)

CONTACT

Aurora Films
+33 1 47704301
contact@aurorafilms.fr
www.aurorafilms.fr

MAHER ABI-SAMRA

MOUJARAD RAIHA

LEBANON, FRANCE | 2007 | 10' | HD | ENGLISH

MERELY A SMELL**SCREENPLAY**

Maher Abi-Samra

CINEMATOGRAPHY

Maher Abi-Samra

SOUND

Nadim Mishlawi

EDITING

Ammar Albeik

PRODUCTIONSerge Lalou
(Les Films d'Ici),
Maher Abi-Samra**FILMOGRAPHY**2010 Sheeeyin Kenna
2007 Moujarad Raiha (sf)
2004 Rond-point Chatila (mlf)
2001 Femmes du Hezbollah
(mlf)

En quelques plans-séquences, tel un haïku en noir et blanc, on pénètre dans les décombres d'un pays, le Liban après qu'il ait été ravagé par la guerre l'opposant à Israël en 2006. Tout d'abord, on entrevoit Beyrouth au loin, depuis la mer, telle une Fata Morgana aux airs inquiétants. On entend des bruits de tirs distants, étouffés par le néant de la destruction. Ensuite, la caméra de Maher Abi-Samra filme les ruines à l'intérieur de la ville, tel un corps éventré. Les petits bruits d'ambiance résonnent furieusement dans notre tête, nous laissant imaginer tout ce que l'on ne voit pas à l'écran. Le spectateur est plongé dans une atmosphère post-apocalyptique qui ne va pas sans rappeler les images des films d'anticipation. Mais ici, il est plutôt question de se confronter à une hyperréalité, enregistrée avec beaucoup de pudeur et de respect.

Sans jamais voir la mort en face, l'absence de vie se manifeste au gré d'indices apparaissant dans le 'no man's land' d'une Beyrouth meurtrie. Dans un temps suspendu et muet, le film renvoie subtilement à l'imaginaire du spectateur pour évoquer la mort.

In wenigen, einem Haiku in Schwarz-Weiss gleichenden Plansequenzen dringt man in die Ruinen des Libanon vor, einem Land, das im Krieg gegen Israel 2006 verwüstet wurde. Zuerst erblickt man vom Meer aus Beirut, das sich in der Ferne wie eine beunruhigende Fata Morgana abzeichnet. Entfernt sind Schüsse zu hören, gedämpft durch das Nichts der Zerstörung. Dann filmt Maher Abi-Samras Kamera die Ruinen im Inneren der Stadt wie einen aufgeschlitzten Körper. Die Umgebungsgerausche toben in unseren Ohren und vermitteln eine Vorstellung dessen, was auf der Leinwand nicht zu sehen ist. Der Zuschauer wird in eine post-apokalyptische, ansatzweise an Sciencefiction-Filme erinnernde Atmosphäre hineingezogen. Wobei es hier eher um die Konfrontation mit einer Hyperrealität geht, die äusserst diskret und respektvoll aufgezeichnet wurde. Ohne den Tod jemals direkt zu sehen, manifestiert sich das Fehlen von Leben in Hinweisen, die das Niemandsland des geschundenen Beiruts übersäen. Der Film – die Zeit angehalten und stumm – verweist den Zuschauer subtil auf die ureigenen Vorstellungen vom Tod.

In several long takes, like a haiku in black and white, we enter the rubble of a country, Lebanon, after it was ravaged in the war with Israel in 2006. First of all, we get a glimpse of Beirut in the distance, from the sea, like a threatening-looking Fata Morgana. We hear the noise of distant gunfire, suffocated by the void of destruction. Then Maher Abi-Samra's camera films the ruins inside the city, like a disembowelled body. Ambient noise resonates furiously in our heads, leaving everything we cannot see on screen to our imagination. The audience is plunged into a post-apocalyptic atmosphere reminiscent of science-fiction films. Here though, it is more a question of dealing with a hyper-reality, recorded with great humility and respect. Without ever looking death in the face, the absence of life shows itself over the course of clues appearing in the no-man's-land of a battered Beirut. In silent, frozen time, the film subtly refers to the viewer's imagination in alluding to death.

CONTACTMaher Abi Samra
maher_abisamra@yahoo.fr**JASMIN BASIC**



ZEINA SFEIR

NIKEYEH BEL HAREB

LEBANON | 2001 | 30' | HD | ARABIC

IN SPIE OF THE WAR

13 avril 1975: c'est le début de la guerre civile au Liban. En demandant à des compatriotes, proches ou inconnus, où est-ce qu'ils étaient et qu'est-ce qu'ils faisaient à cette date, Zeina Sfeir revient sur cette marque indélébile dans l'histoire du pays. Il en ressort une confrontation inattendue entre des événements du quotidien, souvent anodins, et les versions subjectives de l'éclatement d'un conflit qui modifia violemment les vies des Libanais. Ce phénomène, où la mémoire flanche et les points de vue divergent, se répète quand la réalisatrice pose aux interlocuteurs la même question concernant le 13 octobre 1990, date qui marque le début de la première période de paix durable au Liban depuis quinze ans. Le conflit fait-il vraiment partie du passé? «La guerre armée est finie, mais il reste la guerre de l'existence», comme le dit l'un des protagonistes. Le film pose un regard sur le Liban d'aujourd'hui et les cicatrices qui forgent les mentalités actuelles suggérant que la guerre n'est peut-être pas encore terminée.

13. April 1975: Im Libanon ist der Bürgerkrieg ausgebrochen. Durch ihre Befragung von nahestehenden oder unbekanntem Landsleuten, wo sie an diesem Tag waren und was sie gerade taten, greift Zeina Sfeir diese unauslöschliche Spur in der Geschichte des Landes auf. Daraus entsteht eine unerwartete Konfrontation zwischen alltäglichen, oft unwichtigen Ereignissen und den subjektiven Versionen über den Ausbruch eines Konflikts, der das Leben der Libanesen schlagartig verändern sollte. Dieses Phänomen des nachlassenden Gedächtnisses und der auseinander strebenden Standpunkte wiederholt sich, als die Regisseurin die gleiche Frage bezüglich des 13. Oktobers 1990 stellt, der nach fünfzehn Jahren den Beginn der ersten dauerhaften Friedenszeit markiert. Ist der Konflikt wirklich nur noch Vergangenheit? «Der bewaffnete Kampf ist vorüber, es bleibt der Existenzkampf», wie es einer der Protagonisten ausdrückt. Der Film ist eine Betrachtung des heutigen Libanon und der Narben, die seine Mentalitäten geformt haben. Und er legt nahe, dass der Krieg möglicherweise noch nicht zu Ende ist.

On 13 April 1975, civil war broke out in Lebanon. By asking her fellow citizens, friends and strangers alike, where they were and what they were doing on that date, Zeina Sfeir revisits this indelible stain on the country's history. The result is an unexpected contrasting of often insignificant everyday events and subjective accounts of the explosion of a conflict that would brutally change Lebanese lives. This phenomenon, involving failing memory and differing points of view, repeats itself when the director asks the participants the same question about 13 October 1990, the starting date of the first period of lasting peace seen in Lebanon in fifteen years. Is the conflict really part of the past? "Armed warfare is over, but the war for existence continues" is how one of the protagonists puts it. The film focuses on today's Lebanon: the scars that still shape people's views suggest that the war may not be quite over yet.

SCREENPLAY
Zeina Sfeir

CINEMATOGRAPHY
Didier Nion, Tony Al Khazen

EDITING
Pierre Maakesh

PRODUCTION
Zeina Sfeir, Dimitri Khodr

FILMOGRAPHY
2010 All about my Father
2007 Life under Terror
2007 Neighbours in Need (sf)
2006 Endless Conflict
2005 Learning through
new Eyes (sf)
2004 Other World of Power (mlf)
2003 To Sara (sf)
2001 In Spite of the War (sf)

GHASSAN SALHAB

(POSTHUME)

LEBANON | 2007 | 28' | DV | ARABIC

**SCREENPLAY**

Ghassan Salhab

CINEMATOGRAPHY

Louis Sarmad

SOUND

Rana Eid

EDITING

Simon El Habre

MUSICPeteris Vasks, Wu Tang Clan,
Six Organs of Admittance**PRODUCTION**

Ghassan Salhab (Mirrors)

FILMOGRAPHY

2011 La Montagne
 2009 1958
 2007 (Posthume) (sf)
 2006 Le dernier homme
 2006 Temps mort (sf)
 2005 Brève rencontre avec Jean
 Luc Godard, ou le cinéma
 comme métaphore (mlf)
 2004 Narcisse perdu (sf)
 2003 Mon corps vivant, mon
 corps mort (sf)
 2002 Terra incognita
 2000 La rose de personne (sf)
 2000 Baalbeck (sf)
 1999 De la séduction (mlf)
 1998 Beyrouth fantôme
 1994 Afrique fantôme (sf)
 1991 Après la mort (sf)
 1991 L'autre (sf)
 1986 La clef (sf)

Après le néant, un visage apparaît à l'écran, regard à la caméra et donc au spectateur. Comme si le visage surgissait des décombres d'une ville d'après guerre, comme celle que l'on explore ici. Ces images se juxtaposent à celles issues des actualités télévisuelles, brouillant ainsi les frontières entre le réel et la fiction, entre ce que l'on voit et ce que l'on nous donne à voir. Peu après l'agression israélienne de 2006, Ghassan Salhab réalise cet essai filmique, qui porte indéniablement la signature unique de son auteur, où l'image est à la fois témoin absent et présent d'une guerre inattendue. Véritable élégie contemporaine, *(Posthume)* rappelle la différence existant entre ce qui se passe à l'intérieur de nous-même et à l'extérieur. Salhab offre une réflexion cinématographique sur le Liban et un pari sur l'impossibilité de raconter la violence d'un pays meurtri dont les fantômes resurgissent des ruines et se fixent sur l'écran, avant de disparaître en fondu enchaîné.

Nach dem Nichts erscheint ein Gesicht auf dem Bildschirm, der Blick ist der Kamera und somit dem Publikum zugewandt. Als würde das Gesicht aus den Ruinen einer Nachkriegsstadt wie jener, der wir hier erkunden, aufsteigen. Bilder, die neben anderen, aus den Nachrichten im Fernsehen stammenden Bildern erscheinen und die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Fiktion, zwischen dem, was man sieht, und dem, was man uns zeigt, verwischen. Kurz nach dem israelischen Angriff 2006 dreht Ghassan Salhab diesen Essayfilm, der die unnachahmliche Handschrift seines Autors trägt und in dem das Bild die Rolle des zugleich abwesenden und anwesenden Zeugen eines unerwarteten Krieges spielt. *(Posthume)* erinnert in seiner Eigenschaft der modernen Elegie an den Unterschied zwischen dem, was sich in unserem Inneren und dem, was sich um uns herum abspielt. Salhab schafft eine filmische Reflexion über den Libanon und eine Wette über die Unmöglichkeit, die Gewalt eines geschundenen Landes zu erzählen, dessen Geister den Ruinen entsteigen und die Leinwand einnehmen, bevor sie in einer Überblendung verschwinden.

After the void, a face appears on the screen, looking at the camera and thus at the audience. It is as if the face sprang out of the rubble of a post-war city, like the city we are exploring here. These images are juxtaposed with those from television news, thus blurring the boundaries between reality and fiction, between what we see and what we are allowed to see. Not long after the Israeli attack of 2006, Ghassan Salhab directed this film essay which unquestionably bears the unique stamp of its author; its images are both absent and present witnesses to an unexpected war. *(Posthume)* is a genuine contemporary elegy, reminding us of the differences between what happens within us and outside. Salhab offers up a cinematographic musing on Lebanon and a wager on the impossibility of recounting the violence of a bruised country, whose ghosts reappear from the ruins and stare at the screen, before disappearing in cross-fade.

CONTACT

About Productions
 +961 1447823
 contact@aboutproductions.com
 www.aboutproductions.com

JASMIN BASIC



MAHER ABI-SAMRA

ROND-POINT CHATILA

LEBANON, FRANCE | 2004 | 51' | HD | ARABIC

SHATILA ROUND-ABOUT

Un dessin sur un tableau noir en guise d'introduction à l'une des facettes de la réalité libanaise. Des flèches et des indications remplissent de plus en plus le tableau: sans doute l'une des représentations les plus significatives pour évoquer la complexité historique, sociale et politique du Liban. Le tableau s'épaissit au fur et à mesure que s'accumulent confessions, alliés, ennemis et conflits. C'est ainsi que débute l'incursion dans le monde du camp de Chatila, situé à l'entrée de Beyrouth. Depuis 1948, c'est l'un des lieux d'accueil pour les réfugiés palestiniens, portant, malgré eux, la responsabilité de la guerre civile et devenus les boucs émissaires de la société libanaise. La vie du camp, un véritable monde en soi, est concentrée sur une surface réduite, dans un dédale de ruelles et de fils électriques. Des scènes de la vie quotidienne, des conversations accompagnant la préparation des repas, des disputes dans la rue, des confidences entre amis se succèdent. Des gestes issus de la normalité qui font presque oublier que le nom de Chatila est indissociable de celui de « massacre ». Maher Abi-Samra dévoile avec respect et justesse ce microcosme.

Eine Zeichnung auf einer Tafel als Einführung in eine der Facetten der libanesischen Wirklichkeit. Mehr und mehr Pfeile und Anzeigen füllen das Bild: Ohne Zweifel eine der bedeutungsstärksten Darstellungen der historischen, sozialen und politischen Komplexität des Libanon. Mit der Anhäufung der Geständnisse, der Verbündeten, der Feinde und der Konflikte verdichtet sich das Bild kontinuierlich weiter. Dies ist der Beginn des Vordringens in die Welt des Lagers von Chatila am Rande Beiruts. Seit 1948 ist das Lager einer der Aufnahmeorte für palästinensische Flüchtlinge, die ohne es zu wollen die Verantwortung für den Bürgerkrieg tragen und zu den Sündenböcken der libanesischen Gesellschaft geworden sind. Das Leben im Lager, einer ganz eigenen Welt, spielt sich auf engstem Raum in einem Wirrwarr aus Strässchen und Stromkabeln ab. Szenen des täglichen Lebens, Gespräche, die die Zubereitung der Mahlzeiten begleiten, Streit in der Strasse und Vertraulichkeiten zwischen Freunden folgen aufeinander. Gesten der Normalität, die fast vergessen lassen, dass der Name Chatila untrennbar mit dem Wort «Marsaker» verbunden ist. Ein Mikrokosmos, den Maher Abi-Samra respektvoll und treffend enthüllt.

A drawing on a blackboard serves as an introduction to the complexity of Lebanon's past. Ever more arrows and directions fill the board: this is undoubtedly one of the most significant representations alluding to Lebanon's historical, social and political complexity. The board becomes more crowded as confessions, allies, enemies and conflicts accumulate. Thus begins the incursion into the world of the Chatila camp on the outskirts of Beirut. Since 1948, it has been a site that welcomes the Palestinian refugees who, unwillingly bearing responsibility for the civil war, are now the scapegoats of Lebanese society. Life in the camp, a genuine universe of its own, is concentrated into a reduced area, a maze of alleys and electricity cables. There is a succession of scenes of everyday life, conversations as meals are prepared, arguments in the street, friends confiding in each other. Gestures of normality that almost make us forget how the name Chatila is an inseparable byword for "massacre". With respect and accuracy, Maher Abi-Samra reveals day-to-day life in this microcosm.

SCREENPLAY
Maher Abi-Samra

CINEMATOGRAPHY
Maher Abi-Samra

SOUND
Moncef Taleb

EDITING
Dina Charara,
Dominique Paris

PRODUCTION
Serge Lalou (Les Films d'Ici)

FILMOGRAPHY
2010 Sheoeyin Kenna
2007 Moujarad Raiha (sf)
2004 Rond-point Chatila (mlf)
2001 Femmes du Hezbollah (mlf)

CONTACT
Céline Paini
Les Films d'Ici
+33 144522323
Celine.PAINI@lesfilmsdici.fr
www.lesfilmsdici.fr

NADIM MISHLAWI

SECTOR ZERO

LEBANON, UNITED ARAB EMIRATES | 2011 | 70' | HD |

ARABIC, ENGLISH

**CINEMATOGRAPHY**

Talal Khoury

SOUND

Karine Bacha, Rana Eid

EDITING

Nadim Shartouny

MUSIC

Nadim Mishlawi

PRODUCTIONChristian Eid
(About Production)**FILMOGRAPHY**

2011 Sector Zero

Dans la périphérie de Beyrouth se trouve Karantina, un lieu désormais abandonné qui fut, dans sa longue et triste histoire, le site d'un abattoir, d'une prison et d'un violent massacre en 1976. Le réalisateur utilise sa caméra comme une sonde explorant une Atlantide restée inaccessible depuis presque vingt ans, engloutie par le temps et l'oubli. Pénétrer Karantina se révèle une expérience presque organique: on semble pouvoir toucher les matériaux, sentir l'humidité, percevoir l'espace – sensations amplifiées par la musique composée par le réalisateur. A ces images s'ajoutent des entretiens, qui tracent des parallèles entre le lieu et l'histoire du pays, faisant de Karantina et des événements qui s'y sont déroulés une métaphore du Liban.

Sans même montrer d'images violentes, l'exploration visuelle et sonore proposée par l'impressionnant premier long métrage de Nadim Mishlawi nous conduit dans les recoins les plus sombres de l'histoire du Liban, et de son inconscient collectif.

Am Stadtrand Beiruts liegt das inzwischen verlassene Karantina, das in seiner langen und traurigen Geschichte nacheinander Standort eines Schlachthofs, eines Gefängnisses und 1976 eines Massakers war. Der Regisseur setzt seine Kamera wie eine Sonde zur Erkundung eines seit nahezu zwanzig Jahren unzugänglich gebliebenen, von Zeit und Vergessen verschluckten Atlantis ein. Das Vordringen in Karantina erweist sich als eine beinahe organische Erfahrung: Fast meint man, die Materialien berühren, die Feuchtigkeit spüren und den Raum erfassen zu können – Sinneseindrücke, die durch die vom Regisseur komponierte Musik noch verstärkt werden. Diese Bilder werden ergänzt durch Gespräche, die Parallelen ziehen zwischen dem Ort und der Geschichte des Landes und aus Karantina und den Ereignissen, die sich dort abgespielt haben, eine Metapher des Libanon machen.

Ohne Gewalt zu zeigen, führt uns die im beeindruckenden ersten Langfilm Nadim Mishlawis gebotene visuelle und klangliche Erkundung in die düstersten Winkel der Geschichte des Libanon und seines kollektiven Unbewusstseins.

On the outskirts of Beirut lies now abandoned Karantina which, during its long and sad past, has been an abattoir, a prison and the site of a bloody massacre in 1976. The director uses his camera like a probe to explore this Atlantis engulfed by time and oblivion, inaccessible for nearly twenty years. Entering Karantina proves an almost organic experience: we can virtually touch the materials, feel the humidity, perceive the space – sensations amplified by music composed by the director. Interviews drawing parallels between the site and the history of the country complement these images, turning Karantina and the events that took place there into a metaphor for Lebanon itself.

Even without showing violent images, the visual and aural exploration of Nadim Mishlawi's impressive first feature guides us into the darkest corners of Lebanese history and also into its collective unconsciousness.

CONTACTAbout Productions
+961 1447823
contact@aboutproductions.com
www.aboutproductions.com



KHALIL JOREIGE, JOANA HADJITHOMAS

THE LEBANESE ROCKET SOCIETY

FRANCE, LEBANON, QATAR | 2012 | 95' | HD |
ARABIC, ENGLISH, FRENCH

1961, Beyrouth, un groupe de scientifiques arméno-libanais fonde la «Lebanese Rocket Society» dont le but est de conquérir l'espace grâce à des fusées, construites semi-artisanalelement; preuve qu'on peut rêver de l'impossible dans un petit pays du Moyen-Orient, avant même que le premier homme ait marché sur la Lune. *The Lebanese Rocket Society*, qui renvoie clairement à la perception du monde et des être humains telle que décrite par Jules Verne, offre un récit où la fiction semble supplanter le réel. Brusquement interrompues en 1967, les recherches du groupe furent rapidement oubliées, comme d'ailleurs la plupart des documents attestant de cette folle entreprise. Grâce aux témoignages de certains participants et aux images d'archives miraculeusement retrouvées, les auteurs permettent de redécouvrir, avec stupeur et humour, cette incroyable page de l'histoire. Le film met également en lumière un changement de mentalité: le délaissement progressif de l'utopie du progrès en faveur d'une pensée moins idéaliste. Un hommage – et peut-être un appel – aux rêveurs.

1961 gründete eine Gruppe armenischer und libanesischer Wissenschaftler die «Lebanese Rocket Society», deren erklärtes Ziel die Eroberung des Weltraums mit halb handwerklich hergestellten Raketen war – Beweis genug, dass man in einem kleinen Land des Nahen Ostens vom Unmöglichen träumen konnte, noch bevor der erste Mensch einen Fuss auf den Mond gesetzt hatte. *The Lebanese Rocket Society* als unmissverständliche Anspielung auf eine von Jules Verne beschriebene Wahrnehmung der Welt und des Menschen bietet eine Geschichte, in der die Fiktion die Wirklichkeit zu verdrängen scheint. Die 1967 jah unterbrochenen Forschungsarbeiten der Gruppe gerieten schnell in Vergessenheit, was auch für die meisten Unterlagen über dieses irrwitzige Unterfangen gilt. Anhand der Berichte einiger Mitwirkenden und der wunderbarerweise wieder gefundenen Archivbilder ermöglichen die Autoren die verblüffende und humorvolle Wiederentdeckung dieses unglaublichen Geschichtskapitels. Der Films zeigt ebenfalls einer Änderung der Haltung: Die schrittweise Aufgabe der Utopie des Fortschritts zugunsten einer weniger idealistischen Denkweise. Eine Verneinung vor den Träumern, die möglicherweise auch als Aufruf zu verstehen ist.

In Beirut in 1961, a group of Armenian-Lebanese scientists founded the "Lebanese Rocket Society" with the aim of reaching space with almost hand-made rockets; proof that one can dream of achieving the impossible in a small Middle Eastern country even before the first man had walked on the moon. *The Lebanese Rocket Society*, which clearly echoes the perception of the world and human beings as described by Jules Verne, offers an account in which fiction appears to supplant reality. In 1967, the group's research was abruptly interrupted and soon forgotten, as was the majority of the documents bearing witness to this mad undertaking. Thanks to testimonies from certain participants and miraculously recovered archive images, the authors allow us to relive this incredible moment in history with astonishment and humour. The film also highlights a change in mentality as a utopian vision of progress gradually gave way to less idealistic thinking. A tribute – or perhaps a call – to dreamers.

CINEMATOGRAPHY
Jeanne Lapoirie

EDITING
Tina Baz Le Gal

MUSIC
Nadim Mishlawi

PRODUCTION
Edouard Mauriat
(Mille et Une Productions)

FILMOGRAPHY
2012 *The Lebanese Rocket Society*
2008 *Khiam*
2008 *Je veux voir*
2006 *Open the door, please (sf)*
2005 *Yawmon Akhar*
2003 *Ramad (sf)*
2003 *Al Film Al mafkoud (mlf)*
2001 *Barmeh (sf)*
2000 *Khiam (mlf)*
1999 *Al Bayt al Zaher*

CONTACT
Urban Distribution
+33 148704655
arnaud@urbandistrib.com
www.urbandistrib.com

L'ASSOCIATION DOC ALLIANCE REGROUPE SEPT FESTIVALS CLÉS DE CINÉMA DOCUMENTAIRE EN EUROPE – CPH:DOX (COPENHAGUE), DOCLISBOA (LISBONNE), DOK LEIPZIG, FID MARSEILLE, JIHLAVA IDFF, PLANETE DOC FILM FESTIVAL (VARSOVIE) ET VISIONS DU RÉEL. ELLE A POUR OBJECTIF DE SOUTENIR LES RÉALISATEURS ET PRODUCTEURS DANS LA DIFFUSION DE LEURS ŒUVRES AUPRÈS DU PUBLIC. SUR LE WEB, AVEC PRÈS DE 800 TITRES EN STREAMING SUR WWW.DAFILMS.COM ET EN SALLE, AVEC UNE SÉLECTION DE FILMS DE JEUNES AUTEURS EUROPÉENS, CHOISIS PAR LES MEMBRES DE DOC ALLIANCE PARMIS LES MEILLEURES PRODUCTIONS DOCUMENTAIRES DE L'ANNÉE. CES FILMS VOYAGENT D'UN FESTIVAL À L'AUTRE AVANT L'ATTRIBUTION D'UN PRIX PAR UN JURY DE CRITIQUES. VISIONS DU RÉEL EN PRÉSENTE TROIS DANS SA SECTION DOC ALLIANCE SELECTION ET UN EN COMPÉTITION INTERNATIONALE.

DIE VEREINIGUNG DOC ALLIANCE UMFASST SIEBEN BEDEUTENDE DOKUMENTARFILM-FESTIVALS IN EUROPA – CPH:DOX (KOPENHAGEN), DOCLISBOA (LISSABON), DOK LEIPZIG, FID MARSEILLE, JIHLAVA IDFF, PLANETE DOC FILM FESTIVAL (WARSCHAU) UND VISIONS DU RÉEL. DAS ZIEL IST DIE UNTERSTÜTZUNG DER REGISSEURE UND PRODUCENTEN BEI DER VERMITTLUNG DER WERKE GEGENÜBER DEM PUBLIKUM. NAHEZU 800 TITEL SIND IM INTERNET UNTER WWW.DAFILMS.COM VERFÜGBAR. UND IM KINO MIT EINER AUSWAHL VON FILMEN JUNGER EUROPÄISCHER AUTOREN, DIE DIE MITGLIEDER VON DOC ALLIANCE AUS DEN BESTEN DOKU-PRODUKTIONEN DES JAHRES AUSGEWÄHLT HAT. DIESE FILME DURCHLAUFEN VOR ERHALT EINES PREISES DURCH EINE JURY AUS KRITIKERN DIE UNTERSCHIEDLICHEN FESTIVALS. VISIONS DU RÉEL ZEIGT DREI DIESER DOKUMENTARFILME IN DER SEKTION DOC ALLIANCE SELECTION UND EINEN IN COMPÉTITION INTERNATIONALE.

THE ASSOCIATION DOC ALLIANCE BRINGS TOGETHER SEVEN KEY DOCUMENTARY FILM FESTIVALS IN EUROPE – CPH:DOX (COPENHAGEN), DOCLISBOA (LISBON), DOK LEIPZIG, FID MARSEILLES, JIHLAVA IDFF, PLANETE DOC FILM FESTIVAL (WARSAW) AND VISIONS DU RÉEL. IT AIMS TO SUPPORT DIRECTORS AND PRODUCERS IN DISTRIBUTING THEIR WORKS TO THE PUBLIC. ON THE WEB, WITH ALMOST 800 TITLES STREAMING AT WWW.DAFILMS.COM. AND IN THEATRES, WITH A SELECTION OF FILMS BY YOUNG EUROPEAN FILMMAKERS, CHOSEN BY THE MEMBERS OF DOC ALLIANCE AS THE BEST DOCUMENTARY PRODUCTIONS OF THE YEAR. THESE FILMS GO FROM ONE FESTIVAL TO ANOTHER BEFORE THE PRIZE IS AWARDED BY A JURY OF CRITICS. VISIONS DU RÉEL SCREENS THREE OF THEM IN ITS DOC ALLIANCE SELECTION AND ONE IN COMPÉTITION INTERNATIONALE.

FILMS

LES CHEBABS DE YARMOUK, A. SALVATORI-SINZ, FRANCE (VISIONS DU RÉEL)*
DEMANDE À TON OMBRE, L. AMMAR KHODJA, FRANCE (FID MARSEILLE)
DER KAPITÄN UND SEIN PIRAT, A. WOLFF, GERMANY, BELGIUM (DOK LEIPZIG)
PEVNOST, L. KOKEŠ, K. TASOVSKÁ, CZECH REPUBLIC (JIHLAVA IDFF)
CATIVEIRO, A. GIL MATA, PORTUGAL (DOCLISBOA)
SEARCHING FOR BILL, J. POHER RASMUSSEN, DENMARK (CPH:DOX)
FUCK FOR FOREST, M. MARCZAK, POLAND (PLANETE DOC FILM FESTIVAL)

*CF. COMPÉTITION INTERNATIONALE LONGS MÉTRAGES

JURY

ANTOINE DUPLAN, "LE TEMPS" (SWITZERLAND)
ANTOINE THIRION, "INDEPENDENCIA" (FRANCE)
MATTHIAS DELL, "DER FREITAG" (GERMANY)
PAVEL SLADKY, RADIO «CESKY ROZHLAS» (CZECH REPUBLIC)
FRANCISCO FERREIRA, "EXPRESSO" (PORTUGAL)
DORTE HYGUM SOERENSEN, "POLITIKEN" (DENMARK)
TOMASZ RACZEK, "FILM" (POLAND)



DOC ALLIANCE SELECTION

LAMINE AMMAR KHODJA

DEMANDE À TON OMBRE

FRANCE | 2012 | 78' | HD | FRENCH, ARABIC

ASK YOUR SHADOW

SWISS PREMIERE

**CINEMATOGRAPHY**

Lamine Ammar Khodja

SOUND

Lamine Ammar Khodja

EDITING

Lamine Ammar Khodja

PRODUCTIONMarie-Odile Gazin
(THE KINGDOM)**FILMOGRAPHY**

2012 Demande à ton ombre
 2010 Alger moins que zero (sf)
 2010 '56 Sud (sf)
 2010 Comment recadrer
 un hors-la-loi en tirant
 sur un fil (sf)

Une fenêtre qui donne sur Paris, où le réalisateur a vécu pendant huit ans, se ferme. Il rentre en Algérie, son pays natal, où il retrouve les personnes, les endroits et les objets de son passé. D'autres fenêtres s'ouvrent, ainsi qu'un livre, «Cahier d'un retour au pays natal» d'Aimé Césaire dont on écoute un passage programmatique: «Et surtout, mon corps aussi bien que mon âme, gardez-vous de vous croiser les bras en l'attitude stérile du spectateur.» Mais la situation à laquelle le réalisateur est confronté n'a guère plus de points communs avec le temps d'avant son départ. Nous sommes en janvier 2011, les premières émeutes viennent d'éclater et les voix qui interprètent ces événements deviennent vite une cacophonie. Il essaie de retrouver une connexion avec les lieux et le temps présent, mais les tentatives échouent et le regard se fait plus dur, parfois même dénigrant. Nous regardons les manifestations avec le regard lucide, donc sceptique, d'une chouette markerienne. Tout au long du film et non sans ironie, le réalisateur et son ombre se mettent en scène, suivant l'avis de Camus: «Oui, croyez moi, pour vivre dans la vérité, jouez la comédie».

Ein Fenster mit Blick auf Paris, wo der Regisseur acht Jahre lang gelebt hat, schliesst sich. Er kehrt zurück in seine Heimat Algerien, wo er die Menschen, Orte und Dinge seiner Vergangenheit wiederfindet. Es öffnen sich andere Fenster sowie Aimé Césaires Buch «Zurück ins Land der Geburt», aus dem ein richtungweisender Abschnitt zu hören ist: «Doch vor allem sollt ihr, mein Körper und auch meine Seele, euch davor hüten, die Arme zu verschränken und die sterile Haltung des Zuschauers einzunehmen.» Aber die Situation, in der sich der Regisseur wiederfindet, hat mit den Zeiten vor seiner Abreise nichts mehr gemeinsam. Januar 2011, die ersten Unruhen haben begonnen und die Stimmen, die diese Ereignisse kommentieren, verschmelzen zu einer Kakophonie. Er unternimmt den Versuch, eine Verbindung zu den Orten und der Gegenwart herzustellen, der jedoch misslingt und seinen Blick hart, zum Teil gar abschätzig werden lässt. Wir betrachten die Demonstrationen mit dem hellsichtigen, somit auch skeptischen Blick einer Marker'schen Eule. Den gesamten Film lang inszenieren sich der Regisseur und sein Schatten mit einer gewissen Ironie und folgen der Empfehlung Camus': «Ja, glauben Sie mir, um in der Wahrheit zu leben gilt es, Komödie zu spielen.»

A window opening onto Paris, where the director has lived for eight years, closes. He returns to his native Algeria, where he finds the people, places and things of his past. Other windows open, as does a book, "Notebook of a Return to the Native Land" by Aimé Césaire, a programmatic passage from which we listen to: "And above all, my body as well as my soul, beware of assuming the sterile attitude of a spectator." Yet the situation in which the director finds himself has little more in common with the days before his departure. It is January 2011, the first unrest has just erupted and the voices attempting to interpret these events quickly become a cacophony. He seeks to find a connection between places and the current moment but these attempts fail and the perspective becomes harder, at times even derogatory. We watch the demonstrations with the lucid, and therefore sceptical, gaze of an owl worthy of Marker. Throughout the film, and not without irony, the director and his shadow act out scenes, following the opinion of Camus: "Yes, believe me; you have to act to live the truth."

CONTACT

Marie-Odile Gazin
 The Kingdom
 +33 146637713
 mogazin@hotmail.fr

PAOLO MORETTI



ANDY WOLFF

DER KAPITÄN UND SEIN PIRAT

GERMANY, BELGIUM | 2012 | 76' | HD | GERMAN, SOMALI

THE CAPTAIN AND HIS PIRATE

SWISS PREMIERE

En 2009, des pirates assaillirent le Hansa Stavanger, un porte-conteneurs allemand, au large des côtes somaliennes. Mais leur demande de rançon resta sans réponse, si bien que l'équipage se mit à craindre pour sa vie. Le capitaine Kotiuk chercha alors à se rapprocher d'Ahado, le chef des pirates, et perdit ainsi la confiance de ses hommes. Des mois s'écoulèrent avant leur libération. Dans *Der Kapitän und sein Pirat*, Andy Wolff s'est moins intéressé à l'acte de piraterie en lui-même et a préféré rendre visite aux deux dirigeants pour en savoir plus sur l'amitié inhabituelle qui est née entre eux deux, alors qu'ils étaient pris au piège d'un véritable jeu de pouvoir. Wolff rencontre le capitaine pour la première fois à l'occasion d'une séance de thérapie au cours de laquelle il se rappelle ses expériences traumatisantes. Visiblement marqué par ce qu'il a vécu, il tente d'expliquer ses décisions. Plus serein, le pirate charismatique vivant en liberté raconte sa version de l'histoire. Alors que la caméra pénètre davantage dans le milieu d'Ahado, le film offre un aperçu d'un monde dans lequel un Etat pauvre n'a plus aucun contrôle sur ses pirates.

Das deutsche Containerschiff Hansa Stavanger wurde 2009 vor der somalischen Küste von Piraten überfallen. Nachdem das geforderte Lösegeld ausblieb, fürchtete die Belegschaft um ihr Leben. Kapitän Kotiuk suchte die Nähe zu Ahado, dem Boss der Piraten und verlor dadurch das Vertrauen seiner Männer. Bis zur Befreiung sollte es noch Monate dauern. In *Der Kapitän und sein Pirat* geht es weniger um die genaue Aufarbeitung der Schiffsentführung, vielmehr hat Andy Wolff die beiden Chefs aufgesucht, um Näheres über ihre ungewöhnliche Freundschaft zu erfahren, die entstand, während sie in einem grösseren Machtspiel gefangen waren. Dem Kapitän begegnet Wolff erstmals während einer Therapiesitzung, in der die traumatischen Erfahrungen nachgespielt werden. Sichtlich gezeichnet vom Erlebten versucht er seine Entscheidungen zu erklären. Souveräner erzählt der auf freiem Fuss lebende charismatische Pirat seine Version der Ereignisse. Als dann der Film weiter in Ahados Geschäftsmilieu vordringt, bekommt man Einblick in eine Welt, in der ein verarmter Staat keinerlei Kontrolle mehr über seine Piraten hat.

In 2009, the German container ship Hansa Stavanger was attacked by pirates off the Somali coast. After the demanded ransom failed to materialise, the crew feared for their lives. Captain Kotiuk tried to get close to Ahado, the pirate leader, thus losing the confidence of his men. It would be months until they were released. *Der Kapitän und sein Pirat* is less about the exact process of the ship's hijacking than it is about Andy Wolff spending time with the two captains to learn more about the unlikely friendship that developed between them while they were trapped in a bigger power game. The captain first meets Wolff in a therapy session where the traumatic experiences are re-enacted. In a clear description based on his experiences, he tries to explain his decisions. The free-living, charismatic pirate confidently recounts his version of the events. When the film pushes deeper into Ahado's business environment, we gain an insight into a world where an impoverished State no longer has any control over its pirates.

CINEMATOGRAPHY

Andy Wolff, Tobias Tempel

SOUND

Paul Heymans

EDITINGUlrike Tortora,
Michèle Hubinon**MUSIC**

Sebastian Zenke

PRODUCTIONAndy Wolff
(Brockhaus/Wolff GbR),
Stefanie Brockhaus
(Brockhaus/Wolff GbR),
Marion Haensel**FILMOGRAPHY**2012 *Der Kapitän und sein Pirat*
2010 *On the Other Side of Life*
2007 *Son Lost*
2007 *One Way or the Other***CONTACT**Doc & Film International
+33 142778966
doc@docandfilm.com
www.docandfilm.com

JENNY BILLETER

KLĀRA TASOVSKĀ, LUKĀŠ KOKEŠ

PEVNOST

CZECH REPUBLIC | 2012 | 71' | HD | RUSSIAN

FORTRESS

INTERNATIONAL PREMIERE

**SOUND**

Adam Levý

EDITING

Lukáš Kokeš, Klára Tasovská

PRODUCTIONPavla Kubecková
(Nutprodukce, s.r.o.),
Tomáš Hrubý
(Nutprodukce, s.r.o.)**FILMOGRAPHY**

2012 Fortress

Bienvenue à Tiraspol! Ses buildings sortis des pires cauchemars de planificateurs soviétiques, son «président» qui le resterait bien à vie, sa police politique qui assure le bon fonctionnement de cette «démocratie modifiée»... et ses 500 000 habitants dont les yeux pétillent de joie dès qu'on leur parle de leur «chère patrie»: la République de Transnistrie – territoire à majorité russophone qui au début des années 1990 s'est violemment séparée de la Moldavie frontalière. Klára Tasovská et Lukáš Kokeš ont filmé quelques «citoyens» de ce non-Etat où le temps semble s'être gelé dans un éternel présent. Fin 2011, l'élection présidentielle leur permet de capter avec une caméra obligatoirement discrète et distancée la réalité de cette forteresse (traduction littérale de 'Pevnost') soutenue par Moscou en raison de son enclavement entre la Roumanie et l'Ukraine. Si le règne d'Igor Smirnov, Ubu au pouvoir depuis vingt ans, arrive à son terme, les cinéastes montrent avec empathie le fragile espoir des «Transnistriens» de voir leur sort s'améliorer au sein de ce «petit Afghanistan», plaque tournante des trafics à destination de l'Europe.

Willkommen in Tiraspol! Den düstersten Alpträumen der sowjetischen Planer entsprungene Wohnblöcke, ein «Präsident», der dies gerne auf Lebenszeit bliebe, die politische Polizei, die für das reibungslose Funktionieren der «modifizierten Demokratie» sorgt und 500 000 Einwohner, deren Augen bei Erwähnung des «lieben Vaterlandes» freudig funkeln: Die mehrheitlich russischsprachige Transnistrische Moldauische Republik trennte sich Anfang der 1990er-Jahre gewaltsam von Moldawien. Klára Tasovská und Lukáš Kokeš haben einige «Bürger» dieses Nicht-Staats gefilmt, in dem die Zeit in einer ewigen Gegenwart eingefroren scheint. Die Präsidentschaftswahlen Ende 2011 boten ihnen die Gelegenheit, mit einer zwangsläufig diskreten und fernen Kamera die Realität dieser Festung ('Pevnost' in wörtlicher Übersetzung) einzufangen, die aufgrund ihrer Lage zwischen Rumänien und der Ukraine von Moskau unterstützt wird. Mit der nach 20 Jahren auf ihr Ende zugehenden Herrschaft Igor Smirnows zeigen die Filmemacher die aufkeimende Hoffnung der «Transnistrier» auf eine Verbesserung ihrer Lebensbedingungen in diesem «kleinen Afghanistan», das als Drehscheibe des illegalen Handels in Richtung Europa fungiert.

Welcome to Tiraspol! Its buildings are straight out of Soviet city planners' worst nightmares, its "President" will stay in power for life, its political police ensure the smooth running of this "modified democracy" ... and the very mention of their "dear motherland" is enough to bring a twinkle to the eyes of its 500,000 inhabitants. This is the Republic of Transnistria – a mainly Russian-speaking territory that broke violently away from the borders of Moldova at the beginning of the 1990s. Klára Tasovská and Lukáš Kokeš filmed some of the "citizens" of this "non-state" where time seems frozen in an eternal present. During the Presidential election in late 2011, with a necessarily discreet and distant camera, they were able to capture the reality in this fortress (the literal translation of 'Pevnost') supported by Moscow because of its landlocked status between Romania and Ukraine. Although the reign of Igor Smirnov, an Ubu in power for twenty years, is reaching an end, the filmmakers empathetically show the fragile hope that the "Transnistrians" hold for a better future in this "mini Afghanistan", a global hub for arms trafficking into Europe.

CONTACTTaskovski Films
+387 66180979
festivals@taskovskifilms.com
www.taskovskifilms.com

EMMANUEL CHICON

www.DAFilms.com



YOUR ONLINE DOCUMENTARY CINEMA

Permanent online access to outstanding documentaries selected by the seven partner festivals //
Over 700 films to stream or download // Up to 20 new films every month // Submit your own film online //

DOC ALLIANCE

FINANCIAL PARTNERS

CPH:DOX*



DOX
LEIPZIG



Ji
hlava
International
Documentary
Film Festival



VISIONS
DU RÉEL

MEDIA
EUROPE LOVES CINEMA

MINISTRY OF CULTURE
CZECH REPUBLIC



**HOCHSCHULE LUZERN
REGARDS SUR LES 20 ANS DU
STUDIENRICHTUNG VIDEO – DESIGN & KUNST**

**L'ART BRUT À VISIONS DU RÉEL
« YVONNE ROBERT – UNE FEMME QUI VIENT DE L'OMBRE »
« HENRIETTE ZÉPHIR – LE SOUFFLE DES ESPRITS »
EN COPRODUCTION AVEC LA COLLECTION DE L'ART BRUT, LAUSANNE**

**LA LANTERNE MAGIQUE
LES ROMANS DE RENARD**

**EURODOC
« POSLEDNATA LINEIKA NA SOFIA »**

PROJECTIONS SPÉCIALES

COLLECTIVE

HOCHSCHULE LUZERN

REGARDS SUR LES 20 ANS DU STUDIENRICHTUNG

VIDEO – DESIGN & KUNST

SWITZERLAND | 96' | GERMAN, SWISS GERMAN, ITALIAN



TRAUMFRAU

RASENDE LIEBE,
Jonas Meier, 2006, Switzerland,
16', Swiss-German

AUS GLÜCKLICHEN TAGEN,
Julia Kälin, 2002, Switzerland,
5', no dialogue

NACH DEM FALL,
Marcel Wyss, 2005, Switzerland,
29', Swiss-German

STÖRFaktor,
Manuel Wiedemann, 2010,
Switzerland, 10', Swiss-German

RIMINI,
Sara Stäuble, 2012, Switzerland,
10', Italian

-30,
Davix, 1995, Switzerland,
6', no dialogue

TRAUMFRAU,
Oliver Schwarz, 2012,
Switzerland, 20', German

CONTACT
Studienrichtung Video Hochschule Luzern –
Design & Kunst
Chantal Molleur
+41 412486112
chantal.molleur@hslu.ch
www.video.hslu.ch

Documentaires, essais vidéo, œuvres expérimentales et artistiques: notre cursus offre des approches formelles de ces genres et de leur contenu. Par ailleurs, nous incitons aussi les étudiants à dépasser les limites relatives à ces genres pour explorer de nouvelles structures narratives et de nouveaux langages visuels. Notre but est d'enseigner les connaissances pratiques et théoriques ainsi que les compétences artistiques nécessaires dans différents domaines de la réalisation. La postproduction est l'une de nos spécialités. La première année est axée sur les bases artistiques, les introductions techniques au fonctionnement de la caméra, l'ingénierie du son, le montage et les compétences basiques. La deuxième année se concentre sur le savoir-faire pratique et interdisciplinaire, y compris la recherche journalistique, la dramaturgie dans les différents formats médiatiques et l'exploration de techniques audiovisuelles expérimentales. Les étudiants reçoivent aussi des cours d'introduction aux logiciels de montage et aux programmes de traitement de son pour monter leur premier projet de film indépendant. La troisième année met l'accent sur les courts métrages et les documentaires. Un film de 15 minutes environ ou une installation conclue le premier cycle.

Dokumentarfilme, Video-Essays, experimentelle und künstlerische Arbeiten: Unser Programm umfasst formelle und inhaltsorientierte Herangehensweisen an diese Genres. Gleichzeitig ermutigen wir die Studenten, diese Genre-Grenzen zu überwinden, um neue erzählerische Strukturen und Bildsprachen zu sondieren. Unser Ziel ist die Vermittlung der notwendigen praktischen Fähigkeiten, künstlerischen Kompetenzen und des theoretischen Wissens in unterschiedlichen filmemacherischen Bereichen. Einen besonderen Stellenwert hat die Postproduktion.

Im ersten Jahr erhalten die Studenten eine künstlerische Grundlage, begleitet von einer Einführung in die Technik, die Kamerabedienung, die Tontechnik und das Editing. Das zweite Jahr ist dem praktischen und interdisziplinären Know-how einschliesslich journalistische Recherche, Dramaturgie in unterschiedlichen Medienformaten und Erforschung experimenteller audiovisueller Techniken gewidmet. Darüber hinaus erhalten die Studenten eine Einführung in die Bildbearbeitungs- und Tontechniksoftware und somit die Basis für die Entwicklung eines ersten eigenständigen Filmprojekts. Im dritten Jahr findet ein detailliertes Studium von Kurzfilmen und Dokus statt. Den Abschluss des Studiums bildet ein circa 15-minütiger Film oder eine Medieninstallation.

Documentaries, video essays, experimental and artistic works: our programme offers formal and content-related approaches to these genres. At the same time, we encourage students to cross these genre boundaries in order to explore new narrative structures and visual languages. Our aim is to teach the necessary practical skills, artistic competence and theoretical knowledge in various areas of filmmaking. One of our main focus areas lies with post-production. In the first year, students acquire an artistic foundation alongside technical introductions and basic skills in camera operation, sound engineering and editing. The second year focuses on practical and interdisciplinary know-how, including journalistic research, dramaturgy in different media formats and exploring experimental audiovisual techniques. Moreover, students are introduced to editing software and sound engineering programs – this forms the basis for developing their first independent film project. In the third year, short films and documentaries are studied in more detail. Students conclude their undergraduate course with an approximately 15-minute-long film or a media installation.



Les sept films choisis pour célébrer les 20 ans de la Hochschule Luzern témoignent des qualités de cette école de cinéma, l'excellence technique et un certain éclectisme artistique. La sélection rend parfaitement compte de la variété d'approches cinématographiques, tant sur le fond que la forme. On y retrouve une réflexion visionnaire et ironique quant au lien hommes-voitures (*Rasende Liebe*, Jonas Meier), une relecture curieuse et troublante du thème de la nourriture (*Aus glücklichen Tagen*, Julia Kälin), l'émouvant portrait de deux frères sur les traces d'un passé douloureux (*Nach dem Fall*, Marcel Wyss), un film d'actions à la fois performatif et mystérieux (*Störfaktor*, Manuel Wiedemann), le paysage d'un lieu de vacances balnéaires construit à travers de petites touches, débordantes d'humour et de fantaisie (*Rimini*, Sara Stäuble), un essai expérimental où le montage et la multiplication des plans transforment les mouvements des corps et des objets en pur rythme (*-30*, Davix), la représentation d'une obsession fétichiste bien spéciale (*Traumfrau*, Oliver Schwarz). Un panorama qui fait bien entendre la vitalité du jeune cinéma suisse.

Die sieben, zur Feier des 20-jährigen Bestehens der Hochschule Luzern ausgewählten Filme zeugen von der Qualität dieser Filmhochschule, der herausragenden technischen Ausbildung und einer künstlerisch eklektischen Linie. Die Auswahl spiegelt sowohl in Form als auch Inhalt die Vielzahl der filmemacherischen Ansätze wider. Zu sehen ist unter anderem eine visionäre und ironische Reflexion über die Beziehung von Mann und Auto (*Rasende Liebe*, Jonas Meier), eine eigentümliche und verstörende Interpretation des Themas Nahrung (*Aus glücklichen Tagen*, Julia Kälin), das bewegende Porträt von zwei Brüdern, die den Spuren in eine schmerzhaftes Vergangenheit folgen (*Nach dem Fall*, Marcel Wyss), ein gleichermaßen performativer und geheimnisvoller Actionfilm (*Störfaktor*, Manuel Wiedemann), die Landschaft eines Ferienortes am Meer, bestehend aus kleinen, vor Humor und Fantasie überquellenden Tupfern (*Rimini*, Sara Stäuble), ein experimentelles Essay, wo der Schnitt und die Vielfalt der Einstellungen die Bewegungen von Körpern und Gegenständen zu reinem Rhythmus werden lassen (*-30*, Davix) und die Darstellung einer eher speziellen fetichistischen Obsession (*Traumfrau*, Oliver Schwarz). Ein Panorama, das die Vitalität des jungen Schweizer Kinos deutlich macht.

The seven films chosen to celebrate the 20th anniversary of the Hochschule Luzern all attest to the qualities of this film school, its technical excellence and a certain artistic eclecticism. In both form and substance, the selection fully appreciates its variety of cinematographic approaches. There is a visionary and ironic musing on the link between men and cars (*Rasende Liebe*, Jonas Meier), a curious and disturbing rereading on the subject of food (*Aus glücklichen Tagen*, Julia Kälin), the moving portrait of two brothers retracing their painful past (*Nach dem Fall*, Marcel Wyss), an action film that is both a performance and a mystery (*Störfaktor*, Manuel Wiedemann), the landscape of a seaside holiday destination built through small touches of exuberant humour and fancy (*Rimini*, Sara Stäuble), an experimental essay in which the editing and shot multiplication transform the movements of bodies and objects into pure rhythm (*-30*, Davix), and the representation of a rather particular fetishist obsession (*Traumfrau*, Oliver Schwarz). This panorama fully expresses the vitality of young Swiss filmmakers.

MARIO DEL CURTO, BASTIEN GENOUX

L'ART BRUT À VISIONS DU RÉEL

SWITZERLAND, 46', HD, FRENCH



HENRIETTE ZÉPHIR

YVONNE ROBERT – UNE FEMME QUI VIENT DE L'OMBRE

Switzerland, 2013, 28'

HENRIETTE ZÉPHIR – LE SOUFFLE DES ESPRITS

Switzerland, 2012, 18'

Deux films retraçant le parcours de deux artistes de l'Art Brut que tout semble opposer : Leur trajectoire sociale, l'aspect formel de leurs ouvrages, les intentions qui semblent les motiver. L'une, Yvonne Robert (1922), fille et femme de cultivateur « maraîchin », entreprend à 42 ans de tapisser les murs de sa maison des tableaux qu'elle réalise. L'autre, Henriette Zéphir (1920-2012), décide le 3 mai 1961 de répondre à la commande d'« esprits » qui lui ordonnent de consigner, par la plume et l'aquarelle, des « énergies » passagères : elle y consacrera le reste de son existence. Mario del Curto et Bastien Genoux savent pourtant capter ce qui relie ces deux femmes d'exception : toutes deux témoignent, au travers de leurs « choix », de l'impérieuse nécessité pour elles de se maintenir intègres, au plus vif du vivant.

En parallèle à ces deux films, une exposition inédite, qui se tient durant tout le Festival au Théâtre de Marens, propose des images photographiques des artistes. Leurs œuvres sont visibles à la Collection de l'Art Brut, Lausanne pendant la durée du Festival.

Zwei Filme, die den Werdegang zweier, in der Art brut tätigen Künstlerinnen nachzeichnen, die auf den ersten Blick nichts gemeinsam haben: Ihre Herkunft, der formale Aspekt ihrer Werke, ihre Motivationen. Yvonne Robert (1922), Tochter und Ehefrau eines Gemüsegärtners, beginnt mit 42 Jahren, die Wände ihres Hauses mit ihren Bildern zu tapezieren. Henriette Zéphir (1920-2012) beschliesst ihrerseits am 3. Mai 1961, den Anweisungen von « Geistern » Folge zu leisten, die ihr befehlen, mit Feder und Aquarell flüchtige « Energien » festzuhalten: Dieser Aufgabe widmete sie sich für den Rest ihres Lebens. Mario del Curto und Bastien Genoux ist es gelungen, die Verbindung zwischen diesen zwei aussergewöhnlichen Frauen einzufangen: Beide zeugen durch ihre « Entscheidungen » von dem unabweislichen Bedürfnis, integer zu bleiben und lebendig zu sein. Parallel zu diesen beiden Filmen, zeigt eine während der gesamten Dauer des Festivals gezeigte Ausstellung im Théâtre de Marens Fotografien der Künstlerinnen. Ihre Werke sind während der Dauer des Festivals in der Collection de l'Art Brut, Lausanne zu besichtigen.

Two films retracing the careers of two art brut creators who seem to be complete opposites in terms of their social trajectories, the formal aspects of their work and the intentions that appeared to motivate them. One of them, Yvonne Robert (1922), a daughter and wife of marsh farmers, began to paper the walls of her house with her paintings at the age of 42. The other, Henriette Zéphir (1920-2012), decided on 3 May 1961 to respond to the request of « spirits » asking her to record their positive « energies » via ink and watercolour; she dedicated the rest of her life to doing so. However, Mario del Curto and Bastien Genoux succeed in capturing what connects these two exceptional women: through their « choices », they both show what to them was an overriding need to maintain their integrity and live life to the full. (retour de ligne)

In conjunction with these two films, a hitherto unseen exhibition held throughout the Festival at the Théâtre de Marens lets you discover photographic images of these artists. Their original works are exhibited at the Collection de l'Art Brut, Lausanne during the Festival.



LIFE

COLLECTIVE

LA LANTERNE MAGIQUE

LES ROMANS DE RENARD

63', NO DIALOGUE

La Lanterne Magique et Visions du Réel font découvrir aux plus jeunes les ambiguïtés passionnantes du soi-disant documentaire «animalier» qui, entre égarements et émerveillements, pose et repose à hauteur d'enfant toute la problématique du cinéma du réel. Cette initiation à poils et à plumes s'articule autour des courts métrages pour le moins extraordinaires du cinéaste iranien Mahmood Kiani Falavarjani, lequel finance ses films en exerçant le métier de chauffeur routier – un personnage étonnant à découvrir dans le portrait que lui a consacré Arash Lahuti, également montré durant le Festival. A l'exemple des aventures mouvementées d'un renardeau très débrouille, dont on ne sait jamais s'il se joue ou non du réalisateur, Falavarjani réinvente nos fables, mais à sa manière, à nulle autre pareille. Précédée d'une animation multimédia instructive et très goupil, ce programme de découverte destiné à toute la famille est complété par une «visite au zoo» mémorable, ainsi que par la redécouverte de l'un des joyaux sous-marins de Jean Painlevé, l'un des pionniers du genre.

La Lanterne Magique und Visions du Réel führen Kinder in die spannenden Zweideutigkeiten der sogenannten «Tier»-Doku ein, die zwischen Abwegen und Entzücken auf Augenhöhe mit dem jungen Publikum die Problematik des Dokumentarfilms aus unterschiedlichen Blickrichtungen betrachtet. Der Dreh- und Angelpunkt dieser haarigen Sache sind die einzigartigen Kurzfilme des iranischen Filmemachers Mahmud Kiani Falavarjani, der seine Filme durch seinen Lohn als Fernfahrer finanziert – die erstaunliche Persönlichkeit ist in dem während des Festivals ebenfalls gezeigten Porträts zu entdecken, das Arash Lahuti über ihn gedreht hat. Wie mit dem sehr cleveren kleinen Fuchs, bei dem nie ganz sicher ist, ob er den Regisseur nicht zum Narren hält, erfindet Falavarjani unsere Fabeln auf seine ganz eigene, unvergleichliche Art neu. Dem für die ganze Familie bestimmten Entdeckungsprogramm geht eine lehrreiche, ein wenig an Reinecke Fuchs inspirierte Multimedia-Animation voraus, die durch einen denkwürdigen «Zoobesuch» sowie die Neuentdeckung eines der unter Wasser gedrehten Schätze Jean Painlevés, einem Pionier dieses Genres, ergänzt wird.

La Lanterne Magique and Visions du Réel introduce the passionate ambiguities of the so-called "wildlife" documentary which, between distraction and wonder, showcases all the issues in documentary filmmaking from a child's point of view. This furry, feathered initiation is based on the extraordinary shorts of Iranian filmmaker Mahmood Kiani Falavarjani, who finances his films by working as a truck driver – an astonishing personality who can be discovered in his portrait by Arash Lahuti, also screened during the Festival. Following the lively adventures of a very resourceful fox cub – we never know if it is manipulating the director or not – Falavarjani reinvents our fables, but in his own way, unlike any other. Preceded by an educational and very foxy multimedia animation, this learning programme for all the family is complemented by a memorable "visit to the zoo" as well as the rediscovery of one of the underwater pearls of Jean Painlevé, one of the pioneers of the genre.

L'HIPPOCAMPE,
Jean Painlevé, France,
1947, 10'

ZOO,
Bert Haanstra, Netherlands,
1962, 11'

CREATURES COMFORTS,
Nick Park, Great Britain,
1989, 5'

LIFE,
Mahmood Kiani Falavarjani, Iran,
2009, 11'

CROW AND FOX,
Mahmood Kiani Falavarjani, Iran,
2009, 11'

THE DEATH OF LAND,
Mahmood Kiani Falavarjani, Iran,
2010, 15'

ILIAN METEV

POSLEDNATA LINEIKA NA SOFIA

BULGARIA, GERMANY, CROATIA, 75', HD, BULGARIAN

SOFIA'S LAST AMBULANCE**CINEMATOGRAPHY**

Ilian Metev

SOUND

Dominic Fitzgerald, Falk Mueller

EDITING

Ilian Metev, Beitnia Ip

PRODUCTIONIngmar Trost (Sutor Kolonko),
Sinisa Juricic (Nukleus Film)**FILMOGRAPHY**2012 *Poslednata lineika na Sofia*
2008 *Goleshovo* (sf)

EURODOC est heureux de présenter, en partenariat avec Visions du Réel, *Poslednata Lineika na Sofia* du réalisateur bulgare Ilian Metev, produit par Sinisa Juricic (Nukleus Film) & Ingmar Trost (Sutor Kolonko). A Sofia, seules 13 ambulances circulent pour secourir une population de 2 millions d'habitants. Le film raconte le quotidien de Krassi, Mila & Plamen qui tentent sans relâche de sauver des vies et de se battre contre une avalanche d'absurdités au sein d'un système de santé défaillant.

Pour EURODOC, ce film réussit le pari d'une proposition cinématographique rigoureuse et l'exercice difficile d'une coproduction internationale. S'il n'a pas été développé dans le cadre d'EURODOC, c'est grâce à la rencontre de ses deux producteurs membres d'EURODOC que le film a pu voir le jour. EURODOC s'est progressivement imposé comme l'un des programmes de formation majeurs en Europe, destiné aux producteurs de documentaire qui souhaitent développer leurs projets dans une perspective internationale. Aujourd'hui, près de 200 films ont vu le jour et 750 professionnels ont rejoint le réseau EURODOC.

La projection du film sera suivie d'un débat en présence d'Heino Deckert (tuteur EURODOC), de Jutta Krug (WDR) et des producteurs.

In Zusammenarbeit mit Visions du Réel präsentiert EURODOC *Poslednata Lineika na Sofia* des bulgarischen Regisseurs Ilian Metev, produziert von Sinisa Juricic (Nukleus Film) & Ingmar Trost (Sutor Kolonko). In Sofia gibt es 13 Krankenwägen für 2 Millionen Einwohner. Der Film zeigt einen normalen 48-Stunden-Arbeitstag von Krassi, Mila & Plamen, die Leben retten und gleichzeitig mit den Absurditäten eines desolaten Systems zurechtkommen müssen. Für EURODOC ist es dem Filmmacher gelungen, eine aus filmischer Sicht kreative Doku zu bieten und gleichzeitig ein, auf einer internationalen Koproduktion beruhendes Projekt zum Abschluss zu bringen. Obgleich der Film nicht innerhalb von EURODOC entwickelt wurde, ist seine Entstehung doch der Begegnung von zwei Produzenten, beide EURODOC-Mitglieder, zu verdanken. EURODOC ist zu einem der führenden europäischen Programme für Doku-Produzenten geworden, die das Entwicklungsstadium ihrer Projekte auf internationaler Ebene in einer kreativ anspruchsvollen Weise verbessern möchten. Bisher sind 200 Filme entstanden, 750 Filmschaffende sind Mitglied des EURODOC-Netzes.

Nach der Ausstrahlung folgt eine Debatte mit Heino Deckert (EURODOC Gruppenleiter), Jutta Krug (WDR) und den Produzenten.

In partnership with Visions du Réel, EURODOC presents *Poslednata Lineika na Sofia* by the Bulgarian director Ilian Metev, produced by Sinisa Juricic (Nukleus Film) & Ingmar Trost (Sutor Kolonko). In Sofia, 13 ambulances serve a population of 2 million. The film tells the regular working day of Krassi, Mila & Plamen saving lives in a nonstop 48-hour shift and struggling against an avalanche of absurdities in a crumbling medical system.

For EURODOC, the filmmaker is successful both at offering audiences a truly creative documentary from a cinematographic standpoint and at completing the project via an international coproduction. Although the film was not developed within EURODOC, it was thanks to a meeting between its two producers, members of EURODOC, that the film became possible. EURODOC has progressively become one of the leading training programmes in Europe, designed for documentary film producers who want to enhance the development stage of their projects on the international level, in a highly demanding creative way. More than 200 films have been made to date and 750 professionals have joined the EURODOC network.

Screening followed by a debate with Heino Deckert (EURODOC Group leader), Jutta Krug (WDR) and the producers.

CONTACTIngmar Trost
Sutor Kolonko
+49 22178944840
ingmar.trost@sutorkolonko.de
www.sutorkolonko.de



La culture sur mesure

**Musiques, arts,
littérature, cinéma,
savoirs: Espace 2 cultive
votre curiosité!
Émissions à la carte
sur espace2.ch**



Cha Technologies Group (CTG) is a global company with a presence in all five continents with corporate offices in Nyon.

CTG specialises in Fibre and Nonwoven products for industrial applications and has a strong expertise and market share in Filtration.

DOCUMENTAIRE

TV5MONDE, PARTENAIRE
DE "VISIONS DU RÉEL"*

www.tv5monde.com

Avec près de **300 documentaires** diffusés sur ses neuf chaînes, pour la plupart inédits, sous-titrés en douze langues et un service VOD documentaire sur son site accessible mondialement, TV5MONDE est une fenêtre ouverte sur le documentaire francophone partout dans le monde. Sans oublier l'actualité internationale, le cinéma, le divertissement, la musique.

TV5MONDE, c'est aussi :

- La 1ère chaîne généraliste mondiale en français • L'un des principaux réseaux mondiaux de télévision avec 235 millions de foyers
- 10 chaînes partenaires francophones • Un média qui se décline sur tous les nouveaux supports.

**UN MONDE, DES MONDES,
TV5MONDE**

*En partenariat avec la RTS

RTS Radio Télévision
Suisse

Head – Genève

Département Cinéma/cinéma du réel

Sélection Visions du Réel 2013



SECTION ÉTAT D'ESPRIT & COMPÉTITION INTERNATIONALE REGARD NEUF

Tacacho de Felipe Monroy
(Bachelor Head – Genève)

COMPÉTITION INTERNATIONALE COURTS MÉTRAGES

Nwa-Mankamana de Laurence Favre
(Master Ecal/Head – Genève)

COMPÉTITION INTERNATIONALE MOYENS MÉTRAGES

Hello Stranger de Thomas Ammann
(Bachelor Head – Genève)
ER//ICH de Karin Bachmann
(Master Ecal/Head – Genève)

SECTION HELVÉTIQUES

Des yeux partout de Caroline Cuénod
(Master Ecal/Head – Genève)

<http://head.hesge.ch/cinema>

— HEAD
HAUTE ÉCOLE D'ART ET
DE DESIGN GENÈVE
GENEVA UNIVERSITY
OF ART AND DESIGN

DÉPARTEMENT
CINÉMA / CINÉMA DU RÉEL

Sélection Visions du Réel Nyon 2013

Bachelor Cinéma ECAL

Taglia corto I de Filippo D'Amarchi (2012)

Section Premiers Pas

Master Cinéma HES-SO ECAL/HEAD

Nwa-Mankamane de Laurence Favre (2013)

Compétition internationale courts métrages

ER/ICH (2012) de Kern Bachmann

Compétition internationale moyens métrages

Des Yeux Partout de Caroline Cuénod (2012)

Section Helvétiques

Interviennent notamment en formation Cinéma

Jean-Stéphane Bron, Sophie Brunheau,

Antoine Cattin, Alain Cavalier, Popo Debono,

Denis Gheerbrant, Sébastien Lifshitz,

Dominique Marchais, Luc Moullet, Didier Nion,

Gianfranco Rosi, Claire Simon, Teresa Villaverde,

Nicolas Wadimoff

Détails d'inscription :

Bachelor **26 avril 2013**

Master **mai 2014**

www.ecal.ch

é c a l

ACTUELS | 29

TE SES PAVIL L ON S EN ISSE

DÉCOUVREZ L'OFFRE NUMÉRIQUE DE L'HEBDO

Fr. 99.- pour 1 année*

Tablettes - Smartphones - Web



L'abonnement numérique de L'Hebdo vous donne accès partout, tout le temps, tout de suite à l'ensemble des plateformes incluant le site hebdo.ch ainsi que les applications iPhone, iPad et Android.

Pour découvrir les différentes offres de L'Hebdo et choisir celle qui vous convient, rendez-vous sur www.hebdo.ch/abonnement

*Offerte aux abonnés de l'édition imprimée de L'Hebdo



L'Hebdo
Bon pour la tête



La Côte



Journal



Le contenu
en ligne



E-paper



Application
iPad



Rejoignez



ABOpremium



Découvrez nos offres d'abonnements
dès Fr. 35.- par mois sur www.lacote.ch



Festivals On Demand
for Film Professionals
World Wide

FESTIVAL SCOPE

www.festivalscope.com

MEDIA     

festival online .ch

powered by

ART-TV.CH

All Leading Swiss Film Festivals with one > Click

www.film-documentaire.fr

Photo : David Sauer / Agence Va

Destiné aux professionnels et au public, www.film-documentaire.fr est un outil d'intérêt général au service du film documentaire. Non commercial, ce site de référence est indépendant des médias.

Le cœur du site est sa perspective encyclopédique grâce à sa base de données de films francophones, d'auteurs et de producteurs, développée en partenariat avec plusieurs institutions dont la BNF, la BPI, le CNC, l'INA, la Maison du documentaire (Lussas), la PROCIREP, le RED, la SACEM, la SCAM, Vidéadoc. Il comprend de nombreuses fonctions complémentaires : recherches thématiques, annuaire des festivals, annuaire des professionnels, centralisation de publications, d'articles, de sites liés, etc.

Film-documentaire.fr conjugue documentation, information et diffusion. Une de ses missions est d'offrir un espace permanent d'actualité sur le genre documentaire, notamment grâce à sa lettre bimensuelle publiée par son équipe permanente.

CNC PROCIREP



ensuite

K U L T U R M A G A Z I N



GERMAN FILMS & CO-PRODUCTIONS AT VISIONS DU RÉEL 2013

INTERNATIONAL COMPETITION FOR FEATURE-LENGTH FILM

THE WIND ONLY KNOWS

by Philipp Diettrich

INTERNATIONAL COMPETITION FOR MID-LENGTH FILM

A FLEA'S SKIN WOULD BE TOO BIG FOR YOU

by Anja Dornieden & Juan David González Monroy

THE SNAKE IN THE JAR

by Luci Lux

INTERNATIONAL COMPETITION FOR SHORT FILM

A WEEKEND IN GERMANY

by Jan Soldat

KIRAN

by Bettina Timm & Alexander Riedel

ETAT D'ESPRIT

METAMOPHOSEN

by Sebastian Mez

CESAR'S GRILL

by Darío Aguirre (DE/CH)

PREMIER PAS

SOBOTA

by Marie Elisa Scheidt

AUS DEM AUGE

by Matthias Zuder (DE/AT)

INSEIN RHYTHM

by Soe Moe Aung (MM/DE)

DOK ALLIANCE

THE CAPTAIN AND HIS PIRATE

by Andy Wolff

HELVÉTIQUES

MRS LOOSLI

by Nicole Vögele

ATELIER EYAL SIVAN

I LOVE YOU ALL

(FR/DE)

IZKOR, SLAVES OF MEMORY

(FR/IL/DE)

JAFFA – THE ORANGE'S

CLOCKWORK

(IL/FR/BE/DE)

ROUTE 181 – FRAGMENTS OF A JOURNEY IN PALESTINE – ISRAEL

(FR/DE/BE)

THE SPECIALIST – PORTRAIT OF A MODERN CRIMINAL

(IL/AT/FR/DE/BE)

AG DOK

Arbeitsgemeinschaft
Dokumentarfilm
German Documentary
Association

||| german-documentaries.de

german
films

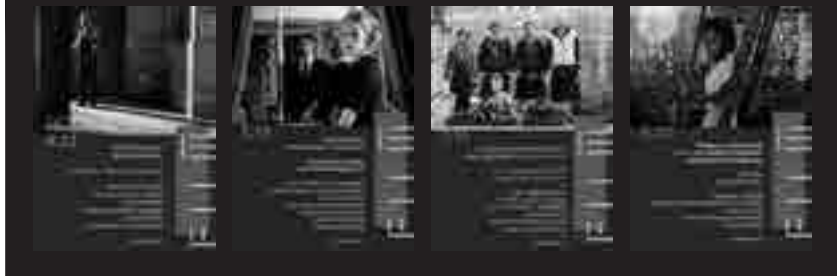


Filmbulletin

Kino in Augenhöhe



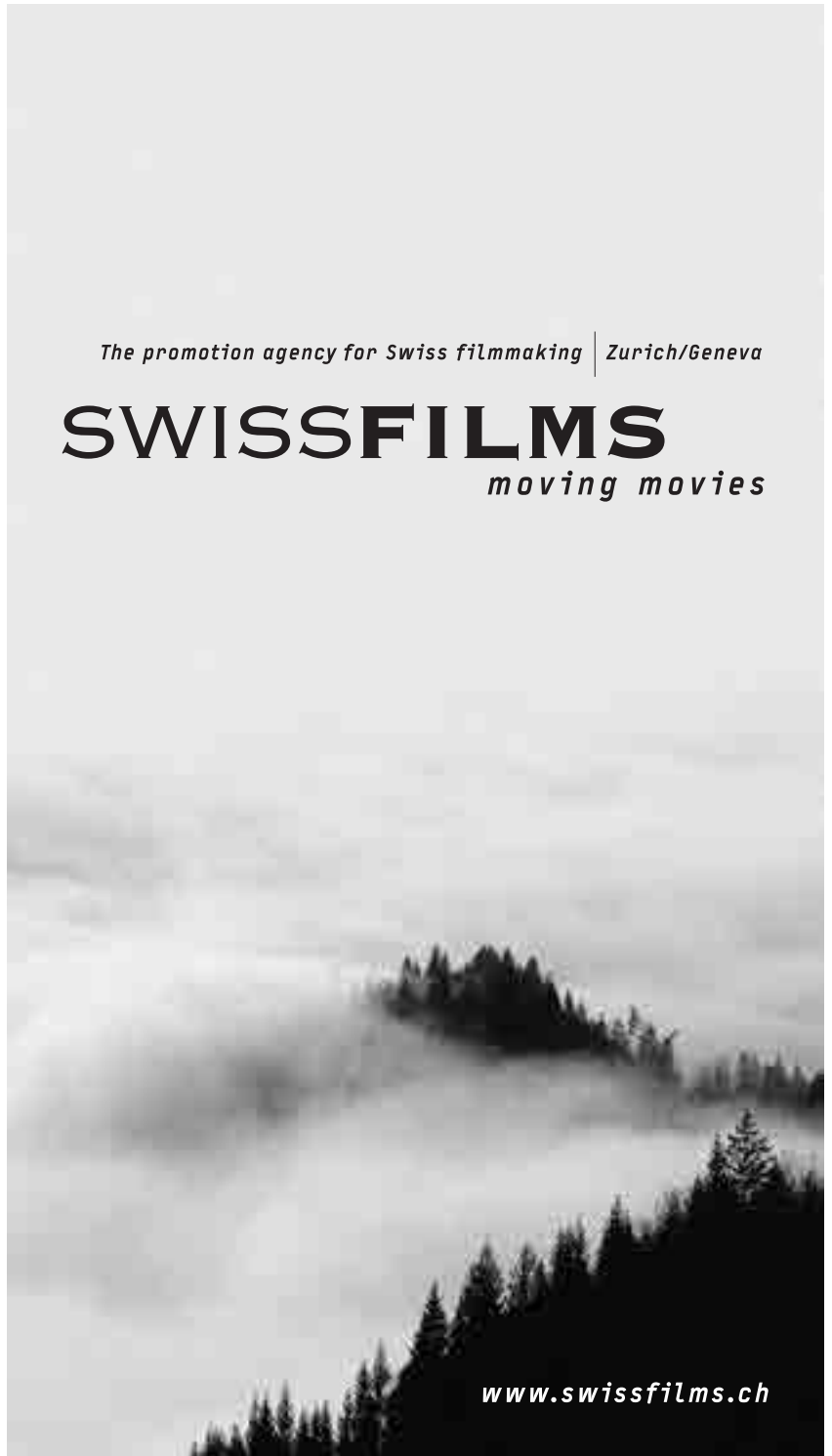
Lesen Sie Kino?
www.filmbulletin.ch



The promotion agency for Swiss filmmaking | Zurich/Geneva

SWISSFILMS

moving movies



www.swissfilms.ch



Découvrez les richesses du cinéma du Sud et de l'Est

www.trigon-film.org – 056 430 12 30

trigon-film



BDP & Fils © Cesty

DOCUMENTAIRE

ARTE PARTENAIRE DE VISIONS DU RÉEL.

arte

AMBULANTE 2013
FROM FEBRUARY 8
TO MAY 9



www.ambulante.com.mx DISCOVER. SHARE. TRANSFORM.

@Ambulante  GiradeDocumentalesAmbulante  festivalambulante.blogspot.mx



ASTRA FILM

14-20 OCTOBER 2013 Festival

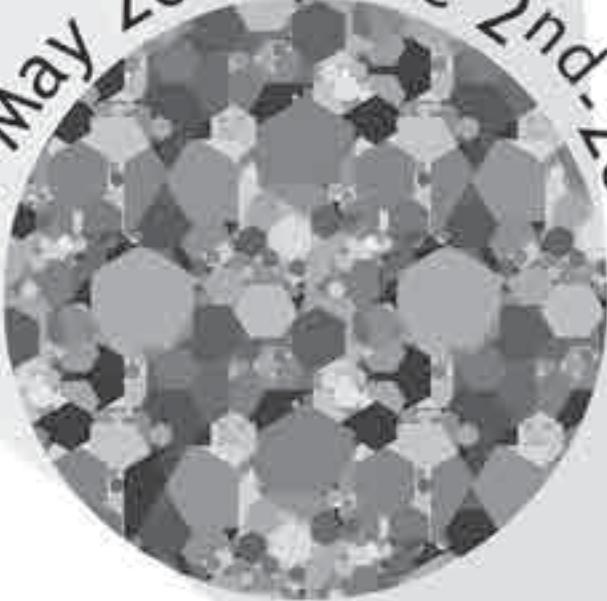
Sibiu international documentary film festival

This year, ASTRA FILM FESTIVAL celebrates twenty years of existence.

Please visit us for details about the anniversary programmes.

WWW.ASTRAFILM.RO

Tlv May 26th - June 2nd - 2013



CoPro 15

The Israel Documentary
Screen Market



www.copro.co.il

CoPro - Documentary Marketing Foundation, P.O.B 14581,
Tel-Aviv 61143, Israel Tel: 972.3.6850315 Fax: 972.3.6869248

CPH:DOX*

COPENHAGEN
INTERNATIONAL
DOCUMENTARY
FILM FESTIVAL



7-17

NOV

2013

Diagonale 2013

Festival of Austrian Film
Austria, Graz, March 12 - 17

Tickets & programme: from March 6th
at Kunsthaus Graz, Café Promenade, on www.diagonale.at
and on the Infoline 0316-822 81 822
from March 13th at the festival cinemas www.diagonale.at

DOC BUENOS AIRES
un lieu d'opportunités pour votre documentaire



DOC ANDINO > 1-4 Juin 2013
CINÉMA DOCUMENTAIRE FESTIVAL > 17-27 Octobre 2013
FORUM CO-PRODUCTION INT. > Décembre 2013



www.docbsas.com.ar / info@docbsas.com.ar

17 - 26 JULY 2013

DOCMONTEVIDEO

LATIN AMERICAN TV MEETING



TRAINING - MARKET - NETWORKING
WWW.DOCMONTEVIDEO.COM

ORGANIZATION

DOCM

icau

mec



VENUE

SOLTS

OFFICIAL SPONSOR

antel

doc aviv

THE TEL AVIV INTERNATIONAL DOCUMENTARY FILM FESTIVAL 15TH EDITION

- × Over 90 films
- × International Competition
- × Israeli Competition
- × World Panorama, Workshops,
Masterclasses, Tributes & Retrospectives

02-11 × 05 × 2013

www.docaviv.co.il





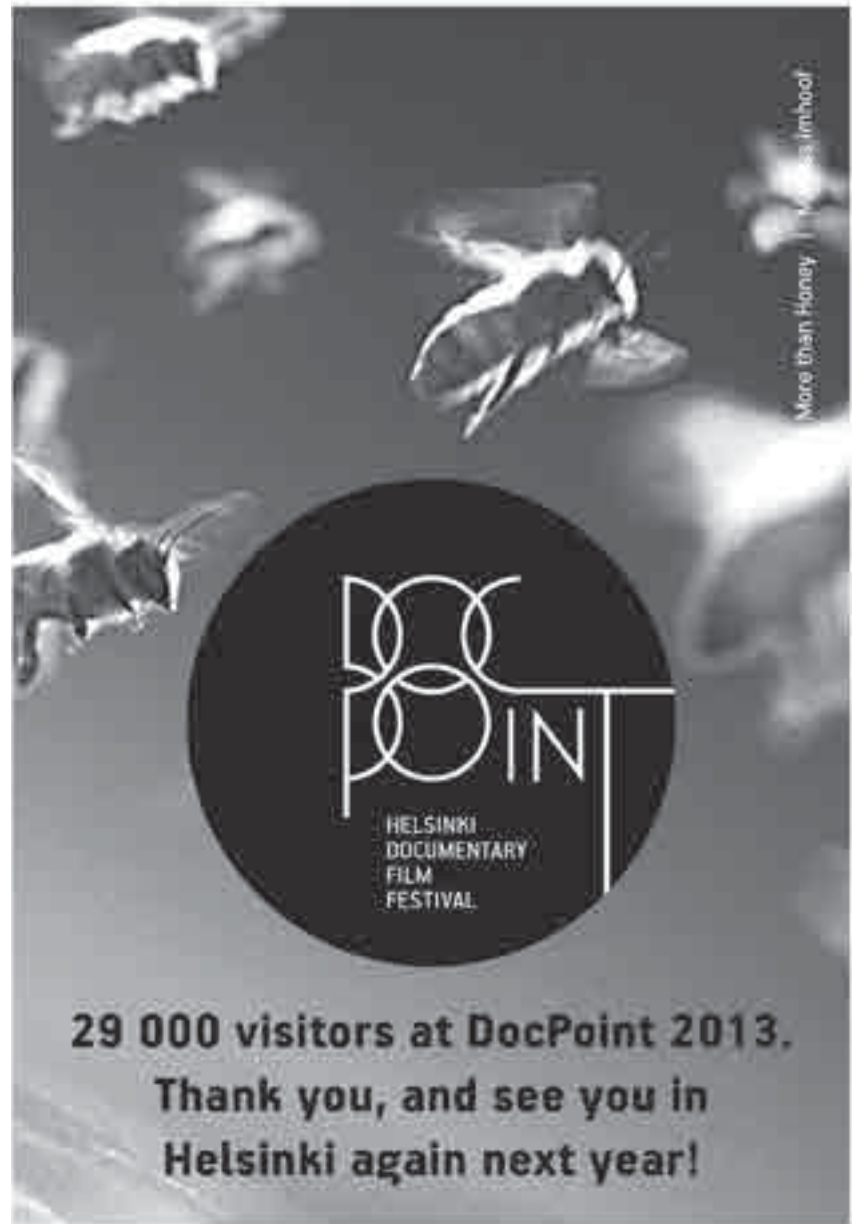
DOCLISBOA'13
11TH INTERNATIONAL
FILM FESTIVAL

24 OCT–3 NOV

Call for entries
15/jan–15/may

IN OCTOBER,
THE WHOLE WORLD
FITS IN LISBON

WWW.
DOCLISBOA.
ORG



29 000 visitors at DocPoint 2013.
Thank you, and see you in
Helsinki again next year!

WWW.DOCPOINT.INFO



8^o |  FESTIVAL INTERNACIONAL DE
CINE DOCUMENTAL DE LA
CIUDAD DE MEXICO
DOCSDF
DEL 24-10 AL 03-11 | 2013

Convocatoria abierta
Call for entries open

Fecha límite
Deadline [30-04-2013]

www.docsf.org



28 Oct —
3 Nov 2013

DOK LEIPZIG

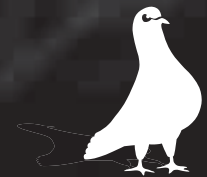
56th International Leipzig
Festival for Documentary
and Animated Film
DOK Festival & DOK Industry
www.dok-leipzig.de

**ENTRY
DEADLINES:**
15 MAY 2013
FOR PRODUCTIONS
COMPLETED BEFORE
1 MAY 2013
10 JULY 2013
FINAL ENTRY
DEADLINE

Member of



With the support of
the MEDIA Programme
of the European Union



BASED ON A TRUE STORY

**EAST
SILVER**
EAST EUROPEAN
DOCUMENTARY
FILM MARKET
ORGANIZED BY
INSTITUTE OF
DOCUMENTARY
FILM (IDF)

**MARKET
CARAVAN
TV FOCUS
SILVER EYE
AWARD
STREAMING**

**NEXT SUBMISSION
DEADLINE:**

JULY 31, 2012

**JIHlava
OCTOBER 23 - 28, 2012**

**PRAGUE
MARCH, 5 - 10, 2013**



FID

www.fidmarseille.org

**24th
INTERNATIONAL
FILM FESTIVAL
— MARSEILLE**

**JULY
02
— 08
2013**

**130 FILMS, 50 INTERNATIONAL DIRECTORS,
10 LOCATIONS IN MARSEILLE**

INTERNATIONAL, FRENCH
AND FIRST FILMS COMPETITIONS

WORLD AND INTERNATIONAL PREMIERES

Parallel programming – retrospectives
– exhibitions – masterclasses – concerts
– outdoor screenings

FIDLAB

**INTERNATIONAL
COPRODUCTION
PLATFORM
5th EDITION**

**JULY
04 — 05
2013**

10 INTERNATIONAL FILM PROJECTS

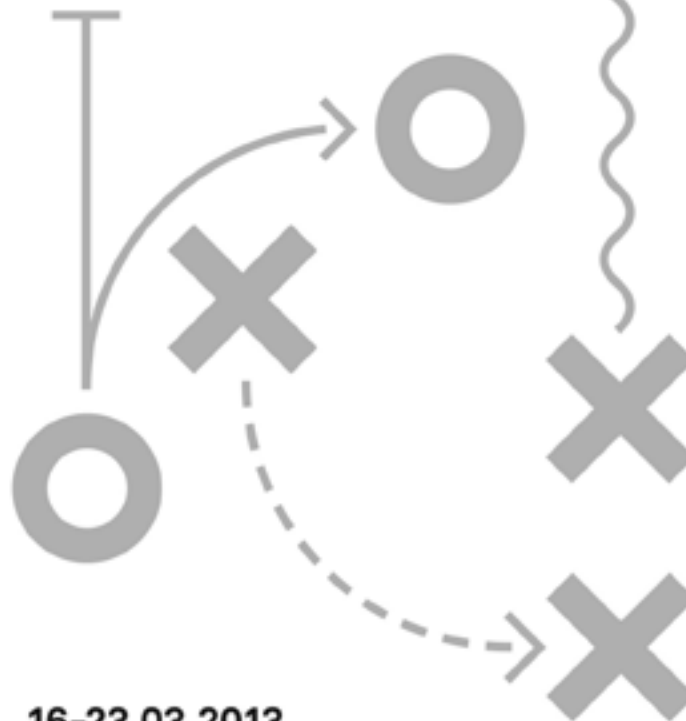
Public presentations and professional
meetings with producers, distributors
and international programmers
Panel discussions



Marseille #01-#30, Alexander Schellow



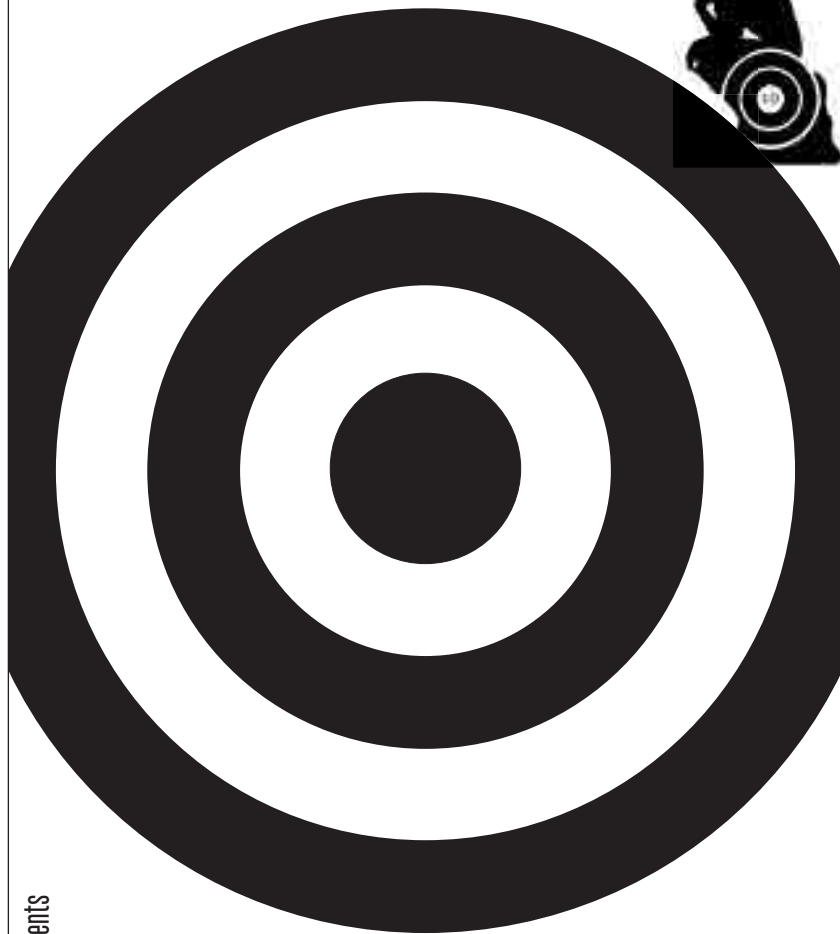
Festival International de Films de Fribourg



16-23.03.2013

www.fiff.ch

▼ 17th Jihlava International Documentary
Film Festival 23. – 28. 10. 2013
www.dokument-festival.com



Creative Industry > Discover New Talents

Ji.hlava
Industry

1E1 Emerging Producers
Focus on the New Generation
of European Documentary Producers

III Inspiration Forum
Unique Event discovering Ideas
and Themes for Documentary Films

∞ Festival Identity
Networking and Educative Initiative
for Festival Representatives

★ East Silver Market 2013
The Latest Documentary Production
from Central and Eastern Europe (IDF)

Deadline for 1E1 III ∞
April 30, 2013

N.a.l.
c.r.
S.l.c!

k.

k.

Nous **aimons** le **cinéma réel**.
Surtout le court!

17. Internationale Kurzfilmtage
Winterthur, 5. – 10. November 2013
Submission Deadline: 31.7.2013,
www.kurzfilmtage.ch

Partnerin



Medienpartner

TagesAnzeiger

SRG SSR

*I thought it was
just another festival.
But I realised that
this is something special.*

Arnon Milchan

Pardo Live, Festival Official Daily

7.8.2012

66°

Festival del film Locarno

7-17 | 8 | 2013

Main sponsors:



UBS

aet

MANOR



swisscom

www.pardo.ch



**PLANETE +
DOC FILM FESTIVAL**

**May 10-19, 2013
WARSAW, WROCLAW
and over 20 locations
in Poland**

- ★ **THE MOST POPULAR DOC FILM FESTIVAL
IN EASTERN EUROPE WITH 40,000 AUDIENCE**
- ★ **11 COMPETITIONS, 40,000 EURO CASH AWARDS,
NO MARKET STRESS**
- ★ **RETROSPECTIVES AND MASTERCLASSES:
SERGEI LOZNITSA, PETER METTLER**
- ★ **LIVE-SHOW: PETER METTLER AND FRED FRITH**
- ★ **CONCERTS, PANEL DISCUSSIONS
AND LOTS OF FUN**
- ★ **GUEST COUNTRY: INDIA**

**www.planetedocff.pl
info@planetedocff.pl**



**RENCONTRES
INTERNATIONALES
DU DOCUMENTAIRE
DE MONTRÉAL**

**MONTREAL INTERNATIONAL
DOCUMENTARY FESTIVAL**

**16^{ÈME} - 16TH
13 > 24 NOV. 2013**

**INSCRIPTIONS : AVRIL - JUIN 2013
REGISTRATION : APRIL - JUNE 2013**

RIDM.QC.CA

LA OÙ TOUTES LES HISTOIRES SE RENCONTRENT.



Sheffield
Doc/Fest
-20-----

June
12-16
2013

THE WORLD'S MOST EXCITING DOCUMENTARY
& DIGITAL MEDIA FESTIVAL

20 Years of Art &
Industry, Films &
Fights, Pitching
Bitching Schmoozing &
Boozing, Fun & Funding,
Buying & Selling and
Deals & Dreams,
Screenings & Sessions
and Sex & Docs &
Rock n Rollerskates...
and Us. And You.
In Sheffield.

Register Now
For your All-Access pass to —
WORLD CLASS FILMS
SESSIONS
WORKSHOPS
MARKETPLACE
VIDEOTHEQUE
& FAMOUS PARTIES
at Sheffield Doc/Fest 2013

EARLYBIRD
DISCOUNTS
AVAILABLE —
FOR A LIMITED
TIME ONLY

WWW.SHEFFDOCFEST.COM/REGISTRATION



Sheffield Documentary Festival



P.T.I.N.C.

49^{es} Journées de Soleure

23. – 30.01.2014

www.journeesdesoleure.ch

LA POSTE+

SwissLife

SRG SSR

25-28 JUNE 2013 | LA ROCHELLE
SUNNY SIDE #24
WWW.SUNNYSIDEOFTHEDOC.COM

EXPAND
YOUR HORIZONS

SPECIAL SCIENCE & KNOWLEDGE
FOCUS CHINA/BRAZIL/MIDDLE EAST
DOCS IN-PROGRESS SHOWCASE

Sunny
Side
of the Doc

1 2 3 4 5 6

VIENNALE

Vienna International Film Festival

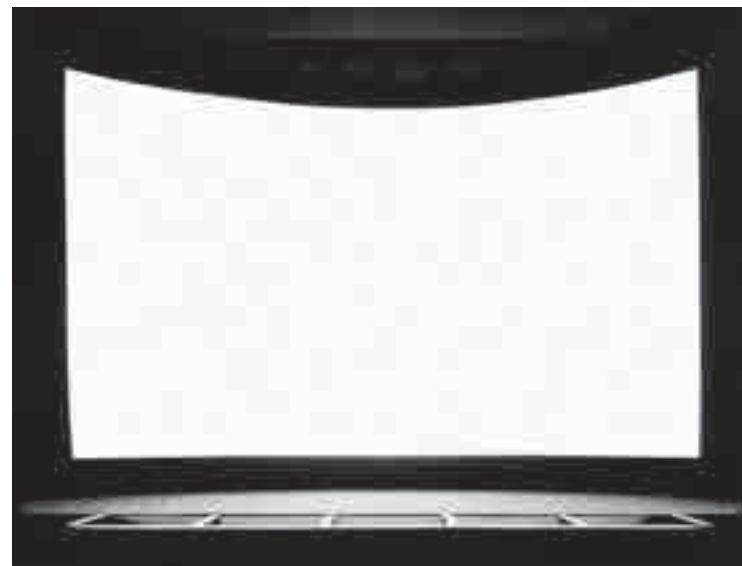


PHOTO: HIROSHI SUGIMOTO. «GARTENBAUKUNDE», VIENNA 2001

OCTOBER 24 – NOVEMBER 6, 2013

WWW.VIENNALE.AT

ÉQUIPE FESTIVAL
REMERCIEMENTS
COMITÉ D'HONNEUR

ÉQUIPE FESTIVAL

BUREAU DU COMITÉ DE VISIONS DU RÉEL

Claude Ruey, président exécutif
Jérôme Bontron, vice-président
Yvan Quartenoud, responsable financier
Guillaume Etier, membre
Stéphane Goël, membre

MEMBRES DU COMITÉ DE VISIONS DU RÉEL

Andreas Bachmann-Helbling
François Bryand
Heinz Dill
Mario Fossati
Thierry Hogan
Pierre-Adrian Irlé
Jessica Jaccoud
Nejib Jaouadi
Franziska Reck
Olivier Thomas
Monique Voélin
Mirjam Von Arx
Yann-Olivier Wicht

Présidents d'honneur:
Gaston Nicole, Jean Schmutz

DIRECTION

Luciano Barisone, directeur
Philippe Clivaz, secrétaire général
Gudula Meinzolt, responsable
Doc Outlook-International Market (DOCM)
Adrienne Prudente, responsable
communication & partenariats

COORDINATION DU PROGRAMME

Alice Moroni, coordinatrice
programmation
Caroline Gudinchet, assistante
programmation et
coordinatrice Visions du Réel On Tour
Yvann Yagchi, responsable
délégations films
Marc Décosterd, médiateur scolaire
Fanny Spindler, assistante du directeur
pendant le Festival

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

Luciano Barisone
Jenny Billeter
Alessia Bottani
Emilie Bujès
Emmanuel Chicon
Paolo Moretti
Giona A. Nazzaro

FOCUS LIBAN

Jasmin Basic

CONSULTANTS

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

SECRÉTAIRES DES JURYS

Zoya Anastassova
Pauline Lalondrelle
Brigitte Morgenthaler
Aimée Papageorgiou
Hans Hodel (Jury Interreligieux)

ADMINISTRATION

Anne Bory, productrice exécutive
Chloé Besse, assistante production
et staff
Stephanie Schmitzer, assistante
administrative et staff
Mireille Vouillamoz, responsable
hospitalité
Mourad Moussa, responsable
accréditations et accueil
Ekaterina Vytchegzhanina, assistante
accueil et base de données
Mik Clavet, coordinateur infrastructures
et décoration
Fabrice Bodmer, coordinateur internet
et informatique
Jean-Pierre Gilléron, responsable
caisses
Martine Gilléron, comptable
Lisa Yahia-Cherif, coordinatrice
des transports

DOC OUTLOOK-INTERNATIONAL MARKET

Florian Pffingsttag, coordinateur DOCM
Justine Duay, stagiaire DOCM
Katia Meylan, stagiaire digitalisation
Media Library

Stagiaires DOCM Festival:

Marie Geierová
Chloé Hofmann
Maryke Oosterhoff
Jeanne Rohner
Michaela Sikorová
Lorraine Tilletie

COMMUNICATION & PARTENARIATS

Simone Jenni, chargée de communication
Isaline Mülhauser, assistante communication
Ysaline Rochat, coordinatrice programme et catalogue
Catherine Muller, responsable événements
Jean-Yves Gloor, responsable service de presse
Thomas Gloor, assistant presse
Miguel Bueno, photographe
Thierry Kleiner, photographe
Delphine Schacher, assistante photographe

... et tout le staff auxiliaire et bénévole, merci à toutes et à tous!

MEMBRES DES GROUPES DE TRAVAIL

«Village du Réel», «Catering», «Bénévoles», en appui à la direction :
Thierry Bonjour, Angelika Chollet,
Guillaume Etier, Jean-Pierre Gilliéron,
Thierry Hogan, David Prudente,
Benjamin Ruey

IDENTITÉ VISUELLE, GRAPHISME ET COMPOSITION

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

TRADUCTION PROGRAMME, CATALOGUE ET TRADUCTIONS SIMULTANÉES

Interlignes, Elodie Flachaire, Genève

RELECTURE CATALOGUE

Heinz Bäggli
Jehanne Denogent
Sandra Spencer

IMPRIMERIE

SRO-Kundig, Genève
Jean-Marc Rochat

CAPTATIONS VIDÉO DES ATELIERS

Etudiants de l'ECAL sous la direction de Benoît Rossel

TECHNIQUE SON ET IMAGE, INFRASTRUCTURES ET DÉCORATION

Lumens8, Laurent Fink et François Charles, Genève
Rodrigue Armantrading
Laurent Berly
Mathilde Birens de Haan
Pascal Burri
Nicolas Ducret
Carole Favre
Pascal Francfort
Christophe Gauthier
Hadrien Mayoraz
Mauro Pin
Nicolas Roulin
Laurent Schaefer
Julien Talpin
Frédéric Trane
Jérôme Vuillermoz
Basile Weber

PROJECTIONS

Piero Clemente, coordinateur général
Marco Stefani, responsable son et image
Isma Oztürk, responsable technique, salles de projections
Fanny Visser, responsable technique, hors salles de projections
Massimo Bombelli, projectionniste
Regis Jeannotat, projectionniste
Susanne Kaelin, projectionniste
Yves Mermoud, projectionniste
Christian Saccoccio, projectionniste

VÉRIFICATIONS ET CIRCULATION COPIES

Mia Desmet

SOUS-TITRAGES ET TRADUCTION

Raggioverde Sottotitoli, Roma
Barbara Bialkowska, responsable
Thierry Bouscayrol, sous-titreur
Luca Caroppo, sous-titreur
Chloé Christou, traductrice
Alexander Craker, traducteur
Suzanne Dufour, traductrice
Pierre Fournier, traducteur
Lucie Lepretre, traductrice
Anna Serra Picamal, sous-titreur
Fabien Pintrand, traducteur
Sarah Rochette, traductrice
Brune Seban, traductrice
Diana Vandeville, traductrice
Véronique Van Geluwe, traductrice

MEDIA LIBRARY

Dominique Feyer, tree, Lausanne
Laurent Cherpit

BILLETTERIE

Advanced-ticket, Thierry Ottin

NETTOYAGES

L'équipe de maintenance de la ville de Nyon
Pro-Net SA, Nyon

RESTAURATION

Restaurant et Bar du Réel,
Bar de Marens, Événements :
ParisZurich, Nicolas et Camille Abegg
Catering additionnel :
L'épicerie de Prangins, Pascal Clivaz

...ET MERCÌ À...

La Ville de Nyon et ses collaborateurs
 4 Rent A Car, Yves Badan
 Accent Films, Carol Spycher
 AG DOK - Arbeitsgemeinschaft
 Dokumentarfilm
 Alessandra Moresco, Lekino.ch
 Alice Thomman, DDC
 Ambassade du Liban en Suisse
 Ambulante Documentary Film Festival,
 Mexico
 Anaëlle Bourguignon, FIO Marseille
 Anita Hugi, SRF, Zurich
 Anna Glogowski, France TV
 Anne-Marie Kürstein, Danish Film
 Insitute, Copenhagen
 APG/SGA
 artfilm.ch
 Artur Liebhart, Planete Doc Review,
 Varsovie
 Asako Fujioka, Yamagata Inti
 Association pour l'animation du
 Quartier de Rive, Nyon
 Astra Film Festival, Maria Span,
 Dumitru Budrala, Csilla Kató
 Austrian Film Commission,
 Anne Laurent, Martin Schweighofer
 Beirut DC, Jad Abi-Khalil
 Bénévolat -Vaud, Véronique Eggimann
 Bernardo Bergeret, INCAA,
 Buenos Aires
 Best Western Hôtel Chavannes-de-
 Bogis, Michaël Garnier & collaborateurs
 Boris Miramontes Huet, Centro de
 Capacitaci6n Cinematografica,
 Mexico City
 Box Productions, Elena Tatti
 Busan IFF, Hyosook Hong, Busan
 Caribana Festival
 Catherine Bizern, Entrevues, Belfort
 Catherine Le Clef, Cat & Docs, Paris
 Charles-Antoine Courcoux,
 Réseau Cinéma CH
 CinémaChile, Constanza Arena
 Chile Doc, Paola Castillo & Flor Rubina
 Christian Beetz,
 Gebrueder-Beetz-Filmproduktion
 Christine Hille, DOK Leipzig, Leipzig
 Christof Wehmeier, Icelandic Film
 Ciné-Bulletin
 CinéClub Nyon, Andreas
 Bachmann-Helbling
 Cinéforum, Robert Boner
 Cinélibre, Robert Richter
 Cinémas du Grütli Genève,
 Edouard Waintrop & Alfio Di Guardo
 Cinémathèque Suisse Lausanne,
 Frédéric Maire & Chicca Bergonzi
 Cinephil, Philippa Kowarsky,
 Ori Bader, Tel Aviv
 Claas Danielsen, DOK Leipzig, Leipzig
 Claudia Landsberger, Eye Film Institute,
 Amsterdam
 Claudia Triana De Vargas,
 Proimagenes, Bogota
 Conférence des Festivals
 Corinna Marschall, Media Desk Suisse
 Daniel Saltzwedel, Medienboard
 Berlin Brandenburg, Berlin
 Daniel Waser, Zürcher Filmstiftung, Zurich
 Deckert Distribution, Heino Deckert,
 Ina Rossow, Leipzig
 Diana Karklin, Rise & Shine, Berlin
 Docaviv
 Doc Buenos Aires, Marcelo Céspedes,
 Luciano Monteagudo,
 Michelle Jacques-Teriglia
 Doc Lisboa
 Doc Montevideo, Luis González
 DocDays, Christian Popp
 Documentary Film Festival, Tokyo
 DOK Leipzig
 East Silver, Prague
 Ecole cantonale d'art de Lausanne
 ECAL, Benoît Rossel & Lionel Baier
 Elena Fortes, Ambulante Film Festival,
 Mexico City
 Elise Labbe, ONF, Montréal
 Eric Franssen, WBI, Bruxelles
 Erja Dammert, DocPoint, Helsinki
 États généraux du film documentaire,
 Lussas
 EURODOC, Montpellier
 Europa Distribution, Adeline Monzier
 European Documentary Network EDN
 Eventival, Tomas Prasek & Ales Fuchs
 Fabiane Alves, Casa de Cinema de
 Porto Alegre, Brazil
 Faigle
 Fanny Vaucher
 Fantoche, Baden
 far° Nyon
 Festival international du film de
 Fribourg
 FOCAL, Pierre Agthe & Dieter Gränicher
 FID Marseille
 Filmkontakt Nord, Copenhagen
 Finnish Film Foundation, Marja
 Pallassalo
 First Hand Films, Gitte Hansen
 Flanders Image, Christian De Schutter
 Forum Saint-Pierre, Genève
 François Bonnot, sculpteur, Genève
 Garage Chevalley de Nyon – Volvo,
 François Linder & Laurent Clerici
 German Films, Mariette Rissenbeek &
 Julia Basler;
 Graziella Bildesheim, MAIA Workshops,
 Rome
 Harutyun Khachatryan, Golden Apricots
 International Film Festival, Erevan
 Hedy Graber, Pour-cent culturel Migros,
 Zurich
 Hermann Barth, cinepur film promotion,
 München
 Iliana Zakopoulou, Greek Film Centre,
 Athenes

Irena Taskovski, Taskovski Films, London
 Irene Challand, RTS, Geneve
 Isabel Gattiker, Lausanne;
 Jan Rofekamp, Transit Film, Montreal
 Jana Ptackova, Doc Alliance, Prague
 Jean Perret, HEAD, Geneve
 Jean-Michel Treves, JMT Films
 Distribution, Tel Aviv
 Jean-Pierre Rehm, FID Marseille
 Jeff Silva
 Jérôme Baron, Festival des
 Trois Continents, Nantes
 Jihlava IDFF
 Johann Feindt, Berlin
 Katarzyna Wilk, Krakow Film
 Foundation, Krakow
 Katriel Schory, Israeli Film Fund,
 Tel Aviv
 Katrin Kiilgaard, Filmkontakt Nord,
 Copenhagen
 Kurzfilmtage Winterthur
 Krakow Film Festival, Krzysztof,
 Barbara Orlicz
 Krakow Film Foundation, Polish Docs
 Kristina Trapp, EAVE, Luxembourg
 L'Elastique Citrique, Nini & François
 Pythoud
 L'Épicerie Prangins, Pascal Clivaz
 Les Films d'Ici, Serge Lalou,
 Céline Païni, Paris
 Locarno International Film Festival
 Lucas Schmidt, ZDF, Mainz
 Luciano Monteagudo, DocBas,
 Buenos Aires
 Luciano Rigolini, ARTE France Paris
 Lausanne Underground film and
 Music Festival
 Lydia Chagoll, Bruxelles
 Lydia Rossner, D-Movies, Berlin
 Madeleine Belisle, ONF, Montreal
 MAIA Workshops, Italy
 Mainz Anna Escoda, CCCB, Barcelone
 Manuel Llamas Anton, ICAA, Madrid
 Marcelo Cespedes, DocBas,
 Buenos Aires
 Marek Hovorka, Jihlava Documentary
 Film Festival, Prague
 Marfa Aurelia GarzOn Polanco, Imcine,
 Mexico City
 Maria Bonsanti, Cinéma du Réel, Paris
 Maria Stergiou, SWISS FILMS, Zurich
 Marie Ganichaud, Les Films du balibari,
 France
 Martine Saada, ARTE France, Paris
 mec film, Irit Neidhardt
 Mexican Film Institute (IMCINE)
 Michel Klein, Les Films Hatari, France
 Mikael Opstrup, EDN, Copenhagen
 momento!
 Musée de l'Art Brut, Sarah Lombardi
 National Film Center of Latvia
 Net Oxygen, Jonathan Ernst & Raphaël
 Prétot
 Nina Numankadic, Doc Alliance, Prague
 Nyon Région Tourisme, Vasja Zalokar &
 Michael Moret
 Office national du film du Canada
 Opus One Nyon
 Paléo Festival Nyon
 ParisZürich, Nicolas & Camille Abegg
 Paul Rozenberg, Zadig Productions, Paris
 Peter Jager, Outlook Filmsales, Vienne
 Planete Doc Film Festival
 Pro Senectute Vaud, Evelyne Roth
 Provinyon, Jean-Daniel Hediger
 Raggio Verde S.r.l. Rome, Piero
 Clemente & Barbara Bialkowska
 Raquel Monteiro, Cinema do Brasil,
 Rio de Janeiro
 Regionyon, Patrick Freudiger,
 Nathalie Etter, Gérard Creteigny,
 Serge Beck & Gérard Produit
 RIDM, Roxanne Sayegh, Charlotte Selb,
 Montreal
 Sabrina Brocal, SWISS FILMS, Zurich
 Sara Rüster, The Swedish Film Institute,
 Stockholm
 Scottish Documentary, Sonja Henrici,
 Finlay Pretsell, Edinburgh
 Securitas, Stephan Dinant
 Simon Field, Illuminations Film, London
 Six Pack Film
 Société industrielle et commerciale
 (SIC) Nyon
 SODEC, Ann-Lyse Haket, Montréal
 Solothurner Filmtage
 SUPSI, Jean-Pierre Candeloro,
 Elisabetta Lazzaroni
 Stefan Kloos, Rise & Shine, Berlin
 Swedish Film Institute, Sara Rüster
 Tatiana Leite, Sao Paulo
 Thierry Garrel, Paris
 Tine Fischer, CPH:DOX, Copenhagen
 TRN, Yves Montandon & Phong Pham
 tree, Lausanne
 Unifrance, Christine Gendre
 Usine à Gaz Nyon
 Ventana Sur
 visions sud est
 Volkart Stiftung, Peter Frei
 Wakai Makiko, Yamagata Inti
 Documentary Film Festival, Tokyo
 Web4Nuts, Christoph Walker
 Zdenek Blaha, East Silver, Prague

COMITÉ D'HONNEUR VISIONS DU RÉEL 2013

ALAIN BERSET

Conseiller fédéral – Chef du
Département fédéral de l'Intérieur

DIDIER BURKHALTER

Conseiller fédéral-Chef du
Département fédéral des affaires
étrangères

PIERRE-YVES MAILLARD

Président du Conseil d'Etat
du canton de Vaud

CHARLES BEER

Président du Conseil d'Etat de la
République et canton de Genève

MAYA GRAF

Présidente du Conseil national

FILIPPO LOMBARDI

Président du Conseil des Etats

PHILIPPE MARTINET

Président du Grand Conseil vaudois

DANIEL ROSSELLAT

Syndic de Nyon

ANNE-CATHERINE LYON

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

FELIX GUTZWILLER

Conseiller aux Etats – Président
de la commission de la science,
de l'éducation et de la culture
du Conseil des Etats

CHRISTIAN WASSERFALLEN

Conseiller national – Président
de la commission de la science,
de l'éducation et de la culture du
Conseil national

GÉRALDINE SAVARY

Conseillère aux Etats – Vice-présidente
de la commission de la science,
de l'éducation et de la culture du
Conseil des Etats

GUY PARMELIN

Conseiller national

OLIVIER FELLER

Conseiller national

ANDRÉ FRANCIS CATTIN

Président du Conseil communal

OLIVIER MAYOR

Municipal de la culture – Président de
la commission des affaires culturelles

GÉRALD CRETEGNY

Président du Conseil Régional

ELISABETH BAUME-SCHNEIDER

Présidente de la Commission
fédérale du cinéma

MICHÈLE BERGKVIST-RODONI

Responsable Prévoyance –
Membre du comité de direction
du Groupe Mobilière

DOMINIQUE FREYMOND

Vice-président du Conseil
d'administration de La Poste Suisse

ANNE-MARIE MAILLEFER

Présidente de la Fondation vaudoise
d'aide sociale et culturelle de la Loterie
Romande

RAYMOND LORETAN

Président de la SRG SSR

GILLES MARCHAND

Directeur RTS

MARTIN DAHINDEN

Directeur de la Direction du
développement et de la coopération

JEAN-FRÉDÉRIC JAUSLIN

Directeur de l'Office fédéral
de la culture

BRIGITTE WARIDEL

Cheffe du service des affaires
culturelles du Canton de Vaud

MARIO ANNONI

Président Pro Helvetia

THIERRY BÉGUIN

Président de Cinéforum

BEA CUTTAT

Présidente de l'Association Suisse
du Cinéma d'Art

CHRISTIAN FREI

Président de l'Académie
du Cinéma Suisse

JOSEFA HAAS

Présidente de SWISS FILMS

ANDREW HOLLAND

Directeur de Pro Helvetia

KASPAR KASICS

Président de l'Association suisse des
scénaristes et réalisateurs de films

LILI NABHOLZ

Présidente Suissimage

DENIS RABAGLIA

Président de la SSA – Société Suisse
des Auteurs

CLARA ROUSSEAU

Directrice marketing et distribution
TV5MONDE FBS

MARC WEHRLIN

Président de la Cinémathèque suisse

NYON
ville de

FESTIVAL

Visions du Réel 19-26 avril 2013
Caribana 5-9 juin 2013
Paléo Festival 23-28 juillet 2013
FAR° 7-17 août 2013



www.nyon.ch/festivals



La marque sro-kundig exprime la réunion de talents et de savoir-faire, de l'artisanat et de l'industrie, de la tradition et de l'innovation. Elle reflète l'identité d'une imprimerie historiquement liée à Genève, qui investit forces et moyens pour rester à la pointe de la technologie. Aujourd'hui, son image évolue pour refléter les différentes valeurs contenues dans son nom: la noblesse d'un métier artisanal, la technicité de l'équipement, l'importance primordiale accordée à l'écoute des clients qui confient leurs projets et idées.



sro•kundig
IMPRIMEUR CONSEIL

sro-kundig sa, Route des Fayards 243 / Case postale 147 / CH-1290 Versoix, Genève
www.sro-kundig.ch / Tél. 022 795 17 17 / Fax 022 795 17 18 / sro@sro-kundig.ch

sro-kundig sa s'engage quotidiennement en faveur d'une production responsable au travers des différentes certifications et labels ci-contre.



La marque de la
gestion forestière
responsable



Neutre pour le Climat
www.climatepartner.ch

INDEX

INDEX PAR TITRE ORIGINAL

1958	240	Démocratie année zéro	125	L'usage du travail	111
-30	262	Der Kapitän und sein Pirat	257	La clé de la chambre à lessive	53
10%	44	Des livres et des nuages	126	La Lanterne Magique	265
33 Zveri Ziemassvetku Vecitim	184	Des yeux partout	107	La piedra	75
74 (Istiaadat Li Nidal)	241	Doms	187	Las potentes cápsulas de aceite de caguama	151
A flea's skin would be too big for you	66	Don Ca	50	Le jour a vaincu la nuit	94
A Third Version of the Imaginary	144	Ein Wochenende in Deutschland	89	Leiputrija	188
A World Not Ours	242	Ekspeditionen til verdens ende	127	Les chebabs de Yarmouk	54
Abi Ma Zala Sheuaayan – Asrar Hamema Leljameea	243	El gran circo pobre de Timoteo	128	Les naufragés	152
Actress	45	Elektro Moskva	129	Les papillons noirs	112
Al-Hawd Al-Khamis	244	Er/Ich	72	Loin des yeux	113
Alphée des étoiles	120	Escenas Previas	148	Ma mère s'appelle Forêt	114
Altri occhi	121	Èsercizi di sopravvivenza	149	Ma Na Sapna – A Mother's Dream	115
American Dreamer	86	État commun – Conversation potentielle [1]	224	Mahragan	153
American Vagabond	46	Filmstripe	90	Maria	95
Anplagd	67	Frau Loosli	108	Martins	189
Aqabat-Jaber – Paix sans retour ?	222	From Beirut to...		Meine Keine Familie	132
Aqabat-Jaber – Vie de passage	221	those who love us	245	Metamorphosen	133
¿Asi son los Hombres ?	106	Glückspilze	109	Montagna dei vivi	154
At the Edge of the Forest	145	Grave Goods	91	Mostieties!	190
At(h)ome	68	HaMaabada	73	Moujarad Raiha	248
Au bord du vide	122	Hamdan	51	My Kith and Kin	55
Au-delà de l'Ararat	69	Hello Stranger	74	Nach dem Fall	262
Aus dem Auge	146	Henriette Zephir:		Nichnasti pa'am lagan	134
Aus glücklichen Tagen	262	le souffle des esprits	264	Night Labor	56
Aus Liebe zum Volk	223	Hinter dem Horizont	110	Nikeyeh Bel Hareb	249
Autobuss	185	Hochschule Luzern	262	Nochnaja Pjesa	155
Bà Nôi	47	Hukkamies	130	Northern Light	57
Beirut Blend	87	Il turno	92	Nwa-Mankamana	96
Bledo	147	Indama Ya'ati al-Masa	246	OMSCH	58
Buran	48	Insein Rhythm	150	Ozols	191
Bus Labi	186	Israland	225	Pa Rubika Celu	192
Cantos	123	It's all in Lebanon	247	Papa Gena	193
Casa	70	Itgaber – Le triomphe sur soi	226	Par Dzimteniti	194
Catuçaba	88	Izkor – Les esclaves de la mémoire	227	Pasts	195
Cesars Grill	124	Jaffa – La mécanique de l'orange	228	Pendant la nuit	156
Creatures Comforts	265	Karma Shadub	52	Per Ulisse	59
Crow and Fox	265	Kiran	93	Pevnost	258
Dayana Mini Market	71	L'Art brut à Visions du Réel	264	Poslednata Lineika na Sofia	266
Déchirés / Graves	49	L'état du monde	131	Poslednite chernomorski pirati (Posthume)	135 250
Demande à ton ombre	256	L'Hippocampe	265		
		Life	265		

Poule des Doods	76	Viramundo – Un voyage musical avec Gilberto Gil	60
Pramis	196	Weiß der Wind	61
Prémonition	97	What a fuck am I doing on this Battlefield	82
Quand est-ce que je les ai vus s'embrasser ?	98	Ye Wan De Wen Du	83
Ranandeh Va Roobah	136	Yvonne Robert: une femme qui vient de l'ombre	264
Rasende Liebe	262	Zoo	265
Return of the Body Snatchers	99	Zum Beispiel Suberg	62
Rimini	262		
Rond-point Chatila	251		
Route 181 – Fragments d'un voyage en Palestine-Israël	229		
Schulden G.m.b.H.	137		
Sector Zero	252		
Silence Radio	77		
Sniegs	197		
Sobota	157		
Sopro	138		
Space in Between	158		
Srulik	159		
Start From Zero	78		
Störfaktor	262		
Suitcase of Love and Shame	139		
Sztuka Znikania	79		
Tacacho	140		
Taglia corto!	160		
Tant qu'il pleut en Amérique	116		
Tarzan, Don Quichotte et nous	100		
Teodors	198		
Texas	80		
The Blazing World	101		
The Death of Land	265		
The Lebanese Rocket Society	253		
The Lightness of a Stone	102		
The Snake in the Jar	81		
Traumfrau	262		
Tu vas mourir (c'est pas grave)	103		
Un Spécialiste – Portrait d'un criminel moderne	230		
Vaters Garten – Die Liebe meiner Eltern	141		
Vela	199		
Viens!	161		

INDEX PAR TITRE INTER- NATIONAL

1958	240	Different Eyes	121	Metamorphosen	133
-30	262	Dream Land	188	Mr Ca	50
10% – What makes a Hero?	44	Electro Moscow	129	Mrs Loosli	108
33 Animals of Santa Claus	184	Er/Ich	72	My Father is Still a Communist – Intimate Secrets to be Published	243
74		Eyes Everywhere	107	My fathers, my mother and me	132
(The Reconstitution of a Struggle)	241	Father	80	My Kith and Kin	55
A flea's skin would be too big for you	66	Father's Garden – The Love of My Parents	141	My Mother's Name is Forest	114
A Third Version of the Imaginary	144	Filmstripe	90	Nach dem Fall	262
A Weekend in Germany	89	For Ulysse	59	Night Labor	56
A World not ours	242	Fortress	258	Nightfall	246
Actress	45	From Beirut to...		Northern Light	57
Alphée of the Stars	120	those who love us	245	Nwa-Mankamana	96
American Dreamer	86	Gate #5	244	OMSCH	58
American Vagabond	46	Grandma	47	On Rubiks' Road	192
Anxiety	48	Grave Goods	91	On the Edge	122
Aqabat-Jaber – Passing Through	221	Hamdan	51	Once I entered a Garden	134
Aqabat-Jaber – Peace with no Return?	222	Hello Stranger	74	Out of Sight	113
As long as it rains in America	116	Henriette Zephir:		Pale	147
Ask your Shadow	256	le souffle des esprits	264	Papa Gena	193
At the Edge of the Forest	145	Hochschule Luzern	262	Pendant la nuit	156
At(h)ome	68	I Love You All	223	Poem of Death	76
Aus dem Auge	146	In Spite of the War	249	(Posthume)	250
Aus glücklichen Tagen	262	Insein Rhythm	150	Premonition	97
Beirut Blend	87	Is this how men are?	106	Previous Scenes	148
Beyond the Ararat	69	Israland	225	Rasende Liebe	262
Beyond the Horizon	110	It'll be fine	186	Return of the Body Snatchers	99
Black Butterflies	112	It's all in Lebanon	247	Rimini	262
Books and Clouds	126	Itgaber – He Will Overcome	226	Route 181 – Fragments of a Journey in Palestine-Israel	229
Breath	138	Izkor – Slaves of Memory	227	Sector Zero	252
Cantos	123	Jaffa – The Orange's Clockwork	228	Shatila Round-about	251
Casa	70	Karma Shadub	52	Silence Radio	77
Catuçaba	88	Kiran	93	Snow Crazy	197
Cesar's Grill	124	L'Art brut à Visions du Réel	264	Sobota	157
Common State – Potential		L'Hippocampe	265	Sofia's Last Ambulance	266
Conversation [1]	224	La Lanterne Magique	265	Space in Between	158
Creatures Comforts	265	Life	265	Srulik	159
Crow and Fox	265	Lucky Devils	109	Start From Zero	78
Dayana Mini Market	71	Ma Na Sapna – A Mother's Dream	115	Störfaktor	262
Debts Inc.	137	Mahragan	153	Suitcase of Love and Shame	139
Déchirés / Graves	49	Maria	95	Survival Kit	149
Democracy Year Zero	125	Martins	189	Tacacho	140
		Merely a Smell	248		

Taglia corto !	160	Viens!	161
Tarzan, Don Quixote and Us	100	Viramundo – A Musical Journey with Gilberto Gil	60
Temperature at Nights	83	Wake Up!	190
The Art of Disappearing	79	What a fuck am I doing on this battlefield	82
The Blazing World	101	When did I see them kissing	98
The Bus	185	Wolfman	130
The Captain and his Pirate	257	Yvonne Robert: une femme qui vient de l'ombre	264
The Castaways	152	Zoo	265
The Day has conquered the Night	94	Zum Beispiel Suberg	62
The Death of Land	265		
The Dome	187		
The Expedition to the End of the World	127		
The Ferry	196		
The Lab	73		
The Last Black Sea Pirates	135		
The Laundry Room	53		
The Lebanese Rocket Society	253		
The Lightness of a Stone	102		
The Linen	199		
The Mail	195		
The Mountain of the Living	154		
The Night Performance	155		
The Oak	191		
The Powerful Pills of Turtle Oil	151		
The Shebabs of Yarmouk	54		
The Shift	92		
The Snake in the Jar	81		
The Specialist – Portrait of a Modern Criminal	230		
The State of the World	131		
The Stone	75		
The Wind only knows	61		
Theodore	198		
Three Men and a Fish Pond	194		
Timoteo's Fabulous Ragged Circus	128		
Toil and Trouble (Working Practices)	111		
Traumfrau	262		
Trucker and the Fox	136		
Tu vas mourir (c'est pas grave)	103		
Unplugged	67		

INDEX PAR RÉALISATEUR

Abdelnour, François	152	Fay, Elise	161	Manuzzi, Elvio	92
Abi-Samra, Maher	248, 251	Feldman, Yotam	73	Maskalans, Maris	194
Aguirre, Dario	124	Ferhani, Hassen	100	Maurion, Audrey	223
Al Madaawy, Noha	156	Fezans, Julien	82	Metev, Ilian	266
Ammann, Thomas	74	Fleifel, Mahdi	242	Meier, Jonas	262
Ammar Khodja, Lamine	256	Florey, Frederic	53	Mez, Sebastian	133
Ayala Ruiz, Patricia	50	Fluckiger, Cédric	111	Min, Hwanki	48
Bachmann, Karin	72	Frering, Marie	97	Mishlawi, Nadim	252
Baillif, Frédéric	116	Gassmann, Jan	52	Mitcu, Claudiu	95
Bardsley, Jessica	101	Genoux, Bastien	264	Moe Aung, Soe	150
Baumann, Simon	62	Ghossein, Ahmad	243	Mograbi, Avi	134
Baverel, Sébastien	103	Giachino Torrén, Lorena Alejandra	128	Monroy, Felipe	140
Bentgen, Nick	57	Giarolo, Pier Paolo	126	Moreno Rodríguez, Victor	75
Blouin, John	90	Giger, Ramòn	52	Nicolás, Noelia	158
Borgeaud, Pierre-Yves	60	Gillooly, Jane	139	Noël, Rachel	114
Brauman, Rony	230	Giustiniani, Gian Luigi	154	Ofner, Fritz	87
Bussink, Astrid	76	González Monroy, Juan David	66	Okhapkina, Xenia	155
Caron Guay, Hubert	131	Grba Singh, Marko	147	Ozdemir, Tülin	69
Carrin, Louise	112	Gudenus, Valerie	115	Painlevé, Jean	265
Casagrande, Enrico	149	Haanstra, Bert	265	Pakalnina, Laila	164-199
Charaf, Wissam	247	Hadjithomas, Joana	253	Park, Nick	265
Cioni, Giovanni	59	Haley, Thomas	86	Peltier, Nico	82
Cotteret, Christophe	125	Helke, Susanna	46	Perfetti, Tommaso	92
Cottet, Jean-Claude	122	Hernández, Jaiziel	151	Périot, Jean-Gabriel	94
Cuénod, Caroline	107	Honetschläger, Edgar	58	Petersmann, Charlie	123
Davix	262	Huang, Yin-Yu	83	Pimentel, Marcos	138
de Felice, Daniela	70	Ismailov, Rodion	55	Pinaud, Rémi	103
De Tilla, Pietro	92	Janon, Baptiste	98	Rafei, Rania	241
Del Curto, Mario	264	Jean, Rodrigue	131	Rafei, Raed	241
Demarchi, Filippo	160	Joreige, Khalil	253	Redmon, David	56
Dencik, Daniel	127	Jorge, Bruno	88	Reynicke, Klaudia	106
Devigne, Floriane	53, 71	Kälin, Julia	262	Riedel, Alexander	93
Diettrich, Philipp	61	Khleifi, Michel	229	Rindelaub, Britta	113
Dieutre, Vincent	49	Kokeš, Lukáš	258	Robert, Paul-Julien	132
Donica, John	145	Konopka, Bartek	79	Romefort, Bertrand	161
Dornieden, Anja	66	Kovacevic, Mladen	67	Rosier, Valéry	77
Eckert, Eva	137	Lahooti, Arash	136	Rosolowski, Piotr	79
Eggenberger, Marianne	110	Latulippe, Hugo	120	Sabin, Ashley	56
El Habre, Simon	244	Lê, Khoa	47	Salhab, Ghassan	240, 250
El Shamy, Omar	153	Leuvre, Elisabeth	68	Salvatori-Sinz, Axel	54
Endtner, Verena	109	Levin, Noa	159	Sargsyan, Marat	80
Essmann, Carlos	99	Liechti, Peter	141	Scheidt, Marie Elisa	157
Falavarjani, Mohamood Kiani	265	Lux, Luci	81	Schwarz, Oliver	262
Favre, Laurence	96	Maciuszek, Aleksandra	148	Sfeir, Zeina	249

Shamir, Yoav	44
Sivan, Eyal	202-230
Soe Moe, Aung	150
Solá, Martín	51
Soldat, Jan	89
Soldini, Silvio	121
Soueid, Mohamad	246
Spritzendorfer, Dominik	129
Stäuble, Sara	262
Stoyanov, Svetoslav	135
Suonpää, Juha	130
Tai, Leslie	91
Tasovská, Klára	258
Tikhonova, Elena	129
Timm, Bettina	93
Tiven, Benjamin	144
Todorovic, Vladimir	102
Vögele, Nicole	108
Wan Man Lau, Flora	78
Wiedemann, Manuel	262
Wolff, Andy	257
Wyss, Marcel	262
Zhao, Gang	45
Zuder, Matthias	146

VISIONSDUREEL.CH

SPONSORS PRINCIPAUX



PARTENAIRE MÉDIA

