

**Festival international
de cinéma Nyon**

**15-25.4
2021**

Visions du Réel



5	Editoriaux
12	Le mot des partenaires
18	Remerciements aux partenaires et Sesterce Club
21	Jurys & Prix
39	Compétition Internationale Longs Métrages
53	Compétition Burning Lights
69	Compétition Nationale
83	Compétition Internationale Moyens et Courts Métrages
121	Grand Angle
133	Opening Scenes
143	Latitudes
155	Invité d'honneur Emmanuel Carrère
173	Atelier Tatiana Huezo
195	Atelier Pietro Marcello
217	Doc Alliance Selection
221	Projections Spéciales
225	Participation culturelle
262	Équipe Festival
265	Remerciements
267	Comité d'honneur
269	Index

Chers parents, où votre enfant peut-il concevoir lui-même l'avenir?



À l'Atelier du Futur: un camp d'été gratuit

Les jeunes de 13 à 15 ans ont la possibilité de développer leurs idées de manière créative avec des artistes passionnants pour un avenir positif. Du 11 au 16 juillet 2021 au Sport Resort Fiesch. N'attendez pas, le nombre de participants est limité. Inscription et informations sous atelierdufutur.ch

**Quoi qu'il arrive, nous nous engageons
pour l'avenir de la Suisse.**

la Mobilière

Notre Festival sera aussi virtuel que nécessaire mais aussi présentiel que possible !

Raymond Loretan
Président du Conseil de fondation

Fr En 2020 nous avons réinventé l'entièreté du Festival en cinq semaines, poussé.e.s par le besoin et l'envie de défier la crise sanitaire et montrer les films coûte que coûte, dans l'urgence nous sommes entré.e.s en résistance... Ainsi, 134 films ont été présentés avec un total de 60 500 vues, des professionnel.le.s des cinq continents ont participé aux tables rondes, présentations de projets, discussions et autres activités ; le monde a été connecté à Nyon dans un élan de solidarité et avec un besoin d'échanger sur cette situation inédite et ses conséquences. Il n'y a pas eu de temps d'apprentissage, nous étions « live » et les leçons à retenir sont nombreuses.

Une année plus tard mais enrichis d'une expérience, à l'heure où j'écris ces lignes, le Festival fait face à quasiment la même situation : mêmes incertitudes quant à la possibilité de montrer les films sur grand écran, de rassembler le public, d'inviter les réalisateur.trice.s pour présenter leur œuvre sélectionnée pour la plupart du temps en première mondiale ou internationale. Nous avons travaillé avec toute l'équipe depuis plusieurs mois sur trois scénarios déclinés en plusieurs versions. Chacun.e dans son secteur envisage toutes les options, élargit le champ des possibles, réfléchit constamment « en dehors de la boîte » afin que le Festival ait lieu, que les films rayonnent au maximum, que le public puisse, les voir, partager, échanger en présentiel ou en ligne et dans le strict respect des mesures sanitaires. Et notre Festival sera aussi virtuel que nécessaire mais aussi présentiel que possible !

L'inclusion est notre maître mot dans cette crise qui nous divise, et qui marginalise encore plus les personnes fragiles. Cette année, nous allons proposer des rencontres à l'extérieur (balades thématiques, rendez-vous culturels...), la « hotline » sera à nouveau active avant et pendant le Festival pour aider chacun.e aussi bien à se repérer dans la programmation qu'à résoudre des problèmes techniques, et la programmation proposera des parcours thématiques adaptés aux différents publics.

Nous avons lancé en novembre dernier un projet pilote *VdR at School*, une plateforme VOD pour les écoles qui a rapidement remporté un vif succès. Ce projet est né dans la lancée du Festival 2020 lors duquel des enseignant.e.s de la Suisse romande ont visionné des films en ligne avec leur classe. Nous projetons de développer cette initiative dans les mois prochains en étroite collaboration avec les écoles de toute la Suisse, et peut-être au-delà dans une phase ultérieure. Car nous sommes persuadé.e.s de l'urgence de partager avec le jeune public un cinéma non formaté, d'auteur.rice.s, véhicule d'éducation, de découvertes et d'émotions.

Tout cela ne serait pas possible sans le soutien indéfectible de nos partenaires institutionnels et privés, en particulier la Confédération, le Canton de Vaud, la Ville de Nyon et la Région de Nyon ainsi que la Mobilière, sponsor principal du Festival et SSR SRG, partenaire média principal. Grâce à eux nous sommes en mesure d'amener, malgré l'adversité, une véritable valeur ajoutée à l'édition 2021.

Pour l'heure, à l'image de notre trailer de cette année, nous vous invitons, avec nous, à garder le cap et à foncer – sans sortir de la route malgré le chemin tortueux – vers une 52^e édition très prometteuse où nous nous réjouissons de vous accueillir et de vous retrouver.

Unser Festival wird so weit wie nötig online und so weit wie möglich vor Ort stattfinden!

Raymond Loretan
Président du Conseil de fondation

Getrieben von der Notwendigkeit und dem Wunsch, der Gesundheitskrise zu trotzen und die Filme um jeden Preis zu zeigen, haben wir 2020 das gesamte Festival innerhalb von nur fünf Wochen neu erfunden und sind auf unsere Weise in den Widerstand gegangen ... So wurden die 134 Filme 60'500 mal gesehen, und Fachleute der fünf Kontinente nahmen an Podiumsdiskussionen, Projektpräsentationen, Diskussionen und anderen Aktivitäten teil. Die Welt war in einer Welle der Solidarität und mit dem Bedürfnis, sich über diese beispiellose Situation und ihre Folgen auszutauschen, mit Nyon verbunden. Es gab keine Lernkurve – alles spielte sich «live» ab, und wir haben viel gelernt.

Ein Jahr später und um viele Erfahrungen reicher ist das Festival, während ich diese Zeilen schreibe, mit einer annähernd gleichen Situation konfrontiert: Auch heute ist unsicher, ob es möglich sein wird, die Filme auf der Kinoleinwand zu zeigen, das Publikum zu mobilisieren und die FilmemacherInnen einzuladen, ihre zumeist in Welt- oder internationaler Premiere gezeigten Werke vorzustellen. Wir haben mit dem gesamten Team mehrere Monate lang an drei Szenarien gearbeitet, von denen jeweils mehrere Versionen entwickelt wurden. Alle ziehen in ihrem jeweiligen Bereich alle Optionen in Betracht, erweitern das Feld des Möglichen, denken «über den Tellerrand hinaus», damit das Festival stattfinden kann, damit die Filme vor Ort – unter strenger Anwendung der sanitären Massnahmen – oder online ein möglichst grosses Publikum erreichen und sich dieses Publikum über die Filme austauschen kann. Unser Festival wird so weit wie nötig online und so weit wie möglich vor Ort stattfinden!

Integration heisst unser Konzept in einer Krise, die uns spaltet und schwächere Mitglieder der Gesellschaft weiter ausgrenzt. In diesem Jahr werden wir Begegnungen im Freien anbieten (thematische Spaziergänge, kulturelle Veranstaltungen ...), die Hotline wird wieder vor und während des Festivals aktiv sein, um allen zu helfen, sich im Programm zurechtzufinden und technische Probleme zu lösen, und das Programm wird thematische Erkundungstrecken für verschiedene Zielgruppen anbieten.

Im vergangenen November haben wir mit *VdR at School*, einer VOD-Plattform für Schulen, ein Pilotprojekt gestartet, das rasch zu einem grossen Erfolg wurde. Den Anstoss für dieses Projekt gab das Festival 2020, bei dem Lehrer in der französischsprachigen Schweiz mit ihren Klassen Filme online anschauten. Wir haben vor, diese Initiative in den kommenden Monaten in enger Zusammenarbeit mit Schulen in der ganzen Schweiz und in einer späteren Phase vielleicht auch grenzüberschreitend zu entwickeln. Denn wir sind überzeugt, dass das junge Publikum dringend Zugang zum nicht-formatierten Autorenfilm braucht, der neue Horizonte eröffnet, Entdeckungen ermöglicht und Emotionen auslöst.

All dies wäre nicht möglich ohne die unbeirrbarbare Unterstützung unserer institutionellen und privaten Partner, insbesondere der Schweizerischen Eidgenossenschaft, des Kantons Waadt, der Stadt Nyon und der Region Nyon sowie der Mobilair, dem Hauptsponsor des Festivals, und der SRG, dem Hauptmedienpartner. Ihnen haben wir es zu verdanken, dass wir die Ausgabe 2021 trotz aller Widrigkeiten mit einem echten Mehrwert versehen konnten.

Vorerst laden wir Sie ganz im Sinne unseres diesjährigen Trailers ein, trotz der kurvenreichen Strecke Kurs zu halten und auf unsere sehr vielversprechende 52. Ausgabe zuzusteuern, bei der wir uns auf Ihr Kommen und ein Wiedersehen freuen.

Our Festival will take place online as much as it needs to, but also on site as much as possible!

Raymond Loretan
Président du Conseil de fondation

En 2020, we reinvented the entire Festival in five weeks, driven by the need and the desire to defy the health crisis and show the films at all costs, with a sense of urgency we mounted a resistance... Thus, 134 films were presented with a total of 60,500 views, professionals from five continents participated in the round tables, project presentations, discussions and other activities; the world was connected to Nyon with an impetus of solidarity and a need to discuss this unprecedented situation and its consequences. There was no learning curve, we were "live" and there were many insights gained.

One year later but enriched by experience, the Festival is facing the same situation at the time of writing: the same uncertainties regarding the possibility of showing the films on the big screen, gathering the public, inviting directors to present their work, in most cases, as world or international premieres. We have been working with all the team for several months on three scenarios offered in several versions. Everyone in their field is envisaging all the options, widening the realm of possibilities, constantly thinking "outside of the box" so that the Festival may take place, so that the films get maximum exposure, so that the audience may see them, share, and discuss in person or online and in strict compliance with health measures. And our Festival will take place online as much as it needs to, but also on site as much as possible!

Inclusion is our key word during this crisis, which is dividing us and marginalising vulnerable people even more. This year, we are going to organise outdoor encounters (themed walks, cultural events, etc.), the hotline will once again be running before and during the Festival to help everyone find their way through the programme as well as resolve their technical issues, and the programme will propose themed trails suitable for the different audiences.

In November 2020, we launched the *VdR at School* pilot project, a VOD platform for schools that has quickly become a resounding success. This project was born from the momentum of the 2020 Festival during which teachers in French-speaking Switzerland viewed films online with their classes. We are planning to develop this initiative over the coming months in close collaboration with schools all over Switzerland and, perhaps, beyond at a later stage. As we are convinced of the urgency of sharing film with a young audience, film that is not formatted, film by auteurs, film that conveys education, discoveries and emotions.

All of this would not be possible without the unwavering support of our institutional and private partners, in particular the Confederation, the Canton of Vaud, the City of Nyon and the Region of Nyon as well as La Mobilière, the principal sponsor of the Festival and SSR SRG, its principal media partner. It is thanks to them, despite these challenging times, that we are in a position to bring real added value to the 2021 edition.

For the moment, just like our trailer for this year, we invite you to stay the course and run with us—without leaving the road despite the winding path—towards a very promising 52nd edition where we will be delighted to welcome and meet you again.

➤+ Play Suisse

Toute la Suisse sur vos écrans.

Un accès illimité aux
programmes de la SSR,
sans frais supplémentaires.



Inscrivez-vous maintenant
playsuisse.ch



une idée SRG SSR

Hybride

Emilie Bujès
Directrice artistique

Fr «Hybride» est l'un des mots qui résonne, s'impose, règne depuis un an dans le monde des festivals. Les éditions sont hybrides ou ne le sont pas, et c'est le chagrin, peu importe l'ampleur du «présentiel» – un mot bien étrange que ce dernier, comme me le faisait remarquer Emmanuel Carrère, grand Invité d'honneur de l'édition 2021.

Or, de façon singulière, ce mot est essentiel au cinéma du réel depuis fort longtemps déjà. Des formes hybrides assumées, flirtant librement avec la fiction, déploient encore le spectre des possibles documentaires. Le cinéma du réel a toujours été un cinéma également, ou sans doute même avant tout. Une fois installée, la caméra influence inéluctablement ce qu'elle filme, tandis que les choix de celui ou celle qui la dirige ont en parallèle inmanquablement des effets sur l'appréhension que l'on a de ce que l'on regarde. Cela a toujours existé, à différents échelles et degrés. De longue date, Visions du Réel affectionne particulièrement cette hybridation, qui en fin de compte s'apparente davantage à une liberté assumée, qui relève elle d'une autre notion chère au Festival : celle d'auteur.rice.

Les films qui habitent la sélection officielle 2021 embrassent cette liberté, ces subjectivités, ce refus d'explications ou d'informations exhaustives, pour mieux aspirer à traduire des sentiments et des émotions personnels qui n'en deviendront qu'encore davantage universels. Cette sélection 2021 donc, puissante et éclectique, permettra une nouvelle fois de rendre compte de l'indépendance et de l'affranchissement du cinéma du réel contemporain, qui se tient à juste distance des enjeux parfois aliénants de la fiction et des définitions – de fond et de forme – souvent trop exiguës du «documentaire».

Les invité.e.s des Ateliers, Tatiana Huezo et Pietro Marcello, incarnent également cette licence avec grâce, naviguant entre cinéma du réel et fiction, entre poésie et littérature, entre intériorité, mise en scène et capture du réel.

Le film doit être à toi, il doit être imparfait, il est beau comme il est. Je n'ai jamais en tête le film entier du début à la fin. Je pense à des moments de cinéma qui m'émeuvent, à des atmosphères, je ne pense presque jamais le film dans son intégralité mais je m'intéresse à d'autres aspects. Le cinéma doit remplir le regard. Je n'ai pas d'objectifs fixés d'avance, j'ai besoin de me sentir passionné. Et d'ailleurs, rien ne dit qu'on doive faire des films toute sa vie. Pour faire des films, il faut en ressentir la nécessité. (extrait de l'entretien avec Pietro Marcello pour le catalogue du Festival)

La nécessité, la pulsion de raconter, associées à la dimension de point de vue personnel, assumé, sont d'autres traits saillants de la sélection et de la vision du Festival. C'est dans ce cadre qu'un invité tel qu'Emmanuel Carrère qui aborde le réel à travers l'écriture et à la première personne permet d'élargir encore le spectre des possibles. Il a choisi des films réalisés par d'autres cinéastes, marquants et inspirants à ses yeux, qui converseront avec son documentaire *Retour à Kotelnic* et avec ses mots, à l'occasion de la grande Masterclass.

Quant à nous, sans relâche ni hésitation, nous nous obstinons à défendre et partager des œuvres qui nous semblent essentielles (envisageant aussi ce terme avec grande liberté), et qui nous emplissent, pour mieux nous abandonner ensuite comme lorsque la mer s'est retirée. Comme la fin d'un festival. L'édition 2021 sera une nouvelle fois différente, mais les films eux résistent et s'imposent, en attendant la réouverture des salles.

Hybrid

Emilie Bujès
Künstlerische Leiterin

Der «Hybrid» ist eines dieser Wörter, die seit einem Jahr in der Welt der Festivals mitschwingen, sich aufdrängen, herrschen. Die Ausgaben finden entweder in hybrider Form oder ganz digital statt, und das ist der Kummer, egal welchen Umfang der «Präsenz»-Anteil annimmt – ein sehr seltsames Wort, worauf mich Emmanuel Carrère, der Ehrengast der Edition 2021, hinwies.

Nun ist dieses Wort auf einzigartige Weise schon sehr lange ein wesentlicher Bestandteil des Dokumentarfilms. Bewusst gewählte Mischformen, die frei mit der Fiktion kokettieren, erweitern das Spektrum der dokumentarischen Möglichkeiten weiter. Das «Cinéma du Réel» war schon immer, und vielleicht sogar vor allem, auch Kino. Sobald sie installiert ist, beeinflusst die Kamera zwangsläufig das, was sie filmt, während sich die Entscheidungen der Person, die sie führt, zugleich unweigerlich auf unsere Vorstellung von dem, was wir beobachten, auswirken. In unterschiedlichem Ausmass und Grad hat es das schon immer gegeben. Visions du Réel pflegt seit langem eine besondere Vorliebe für diese Hybridisierung, die letztlich eher einer bewussten Freiheit gleichkommt, die wiederum unter einen anderen, dem Festival lieb gewordenen Begriff fällt: den der AutorInnenschaft.

Die Filme in der offiziellen Auswahl 2021 nehmen diese Freiheit, diese Subjektivität, diese Verweigerung von Erklärungen oder erschöpfenden Informationen an, in dem Bestreben, persönliche Gefühle und Emotionen besser zu übersetzen, die dadurch nur noch universeller werden. Die intensive und eklektische Auswahl 2021 zeigt also einmal mehr die Unabhängigkeit und Freiheit eines zeitgenössischen «Cinéma du Réel», das sich von den mitunter entfremdenden Vorgaben der Fiktion und von den oft zu engen inhaltlichen und formalen Definitionen des «Dokumentarfilms» fernhält.

Auch die Gäste der Ateliers, Tatiana Huezo und Pietro Marcello, verkörpern diese Freiheit mit Anmut, indem sie zwischen Doku und Fiktion, zwischen Poesie und Literatur, zwischen Innerlichkeit, Inszenierung und Einfangen der Realität navigieren.

Der Film muss der eigene Film bleiben, der in seiner Imperfektion schön ist. Ich habe nie den ganzen Film von Anfang bis Ende im Kopf. Ich denke an Momente aus dem Kino, die mich bewegen, und Atmosphären. Ich denke fast nie an den Film als Ganzes, sondern betrachte andere Aspekte. Das Kino muss das Auge erfüllen. Ich habe keine vorformulierten Ziele, ich brauche Leidenschaft. Ausserdem muss man nicht unbedingt sein ganzes Leben lang Filme machen. Um Filme zu machen, muss man ein Bedürfnis haben, es zu tun. (Auszug aus dem Interview mit Pietro Marcello für den Katalog des Festivals)

Das Bedürfnis, der Drang Geschichten zu erzählen sind, in Verbindung mit der Dimension einer persönlichen, bewussten Sichtweise, weitere hervorstechende Merkmale der Auswahl und Vision des Festivals. In diesem Rahmen hilft uns ein Gast wie Emmanuel Carrère, der sich der Realität schreibend und in der ersten Person nähert, das Spektrum der Möglichkeiten zu erweitern. Er hat Filme von anderen Filmemachern ausgewählt, die für ihn prägend und inspirierend sind, und die mit seinem Dokumentarfilm *Retour à Kotelnitich* und mit seinen Worten, anlässlich der grossen Masterclass, in einen Dialog treten.

Und wir? Wir beharren ohne Unterlass darauf, Werke zu verteidigen und zu teilen, die uns wesentlich erscheinen (wobei wir auch diesen Begriff mit grosser Freiheit betrachten) und die uns ausfüllen, nur um uns später zu verlassen, wie das Meer, wenn es sich zurückzieht. Wie das Ende eines Festivals.

Die Ausgabe 2021 wird wieder anders sein, aber die Filme leisten Widerstand und setzen sich durch, während wir darauf warten, dass die Kinos wieder öffnen.

Hybrid

Emilie Bujès
Artistic Director

En “Hybrid” is one of those words that has resonated, imposed itself, and prevailed for a year in the world of festivals. Editions are either hybrid or they are not. And there is a sadness to it, regardless of the scale of the face-to-face/traditional component, or what the French call “présentiel”, which is a very strange word, as pointed out to me by Emmanuel Carrère, the Guest of Honour of the 2021 edition.

Yet, quite uniquely, this concept has already been essential to non-fiction filmmaking for a very long time. Accepted hybrid forms, freely flirting with fiction, continue to expand the spectrum of non-fictional possibilities. Non-fiction cinema has always been, more than anything else, a form of cinema too. Once set up, the camera inevitably influences what it films, while, in parallel, the choices of he or she who is directing it will certainly have effects on the understanding we have of what we are watching. This has always existed, on different scales and to different degrees. For many years, Visions du Réel has been particularly fond of this hybridisation, which ultimately seems more like an assumed freedom, which itself pertains to another notion held dear by the Festival: that of the auteur.

The films that populate the 2021 official selection embrace this freedom, these subjectivities, this refusal of explanations or comprehensive information, so they may better aspire to conveying sentiments and personal emotions, which will only become even more universal. So, this powerful and eclectic 2021 selection will once again enable us to take into account the independence and the emancipation of contemporary non-fictional filmmaking, which keeps itself at the right distance from the sometimes alienating issues of fiction and from the often excessively confined definitions—in form and in substance—of the traditional “documentary”.

The guests of the Ateliers, Tatiana Huezo and Pietro Marcello, also gracefully embody this licence, navigating between non-fictional filmmaking and fiction, between poetry and literature, between interiority, mise en scène and capturing reality.

It has to be your film, it has to be imperfect, it's beautiful just the way it is. I never roll out an entire shot film, from start to finish. I offer fragments of a film that excite me, the feel of it, and I rarely think of the film as a whole. I look at other aspects. Cinema should fill your eyes. I don't have a list of goals—I need to feel passion. Anyway, you may not be making films all your life. To make films, you have to need to do it. (excerpt from the interview with Pietro Marcello for the Festival catalogue)

This need and this drive to tell a story, combined with the dimension of the personal and tangible point of view, are other salient features of the Festival's selection and vision. It is in this framework that a guest, such as Emmanuel Carrère, who tackles the real through writing and in the first person, may enable the spectrum of possibilities to be further expanded. He has chosen films directed by other filmmakers, which are striking and inspiring in his view, which will converse with his documentary *Retour à Kotelnitch* and with his words, on the occasion of the major Masterclass.

As for us, we persevere, without respite, without hesitation, in championing and sharing works that, to us, seem essential (also considering this term with a great freedom), and that complete us, all the better to then abandon us, like when the sea has retreated. Like the end of a festival. The 2021 edition will once again be different. Yet the films themselves, they resist and they prevail, while we wait for the cinemas to re-open.

Confédération suisse

Alain Berset
Conseiller fédéral
Bundesrat
Federal Councillor

Fr Visions du Réel a toujours été plus qu'un festival du cinéma documentaire. Depuis toujours, c'est un Festival qui aiguise nos sens : il nous permet de voir la réalité comme un champ des possibles et la fiction comme une déclinaison du réel. Les frontières entre les genres se révèlent ainsi artificielles, et nous, spectatrices et spectateurs, sommes amené.e.s à tirer nos propres conclusions.

Le travail du lauréat du Prix d'honneur de l'édition 2021, Emmanuel Carrère, fait écho à cette ambition profonde d'explorer le réel. Tout au long de sa carrière, l'auteur, cinéaste et scénariste a navigué avec aisance entre documentaire et fiction, entre journalisme et roman, explorant aussi le long métrage. Ce double regard sur la réalité – en surface et en profondeur – est aussi passionnant que révélateur. Avec une rare subtilité, Emmanuel Carrère nous rappelle combien nous avons en commun avec celles et ceux qui nous semblent pourtant si différent.e.s. Une démarche qui a toute son importance, aujourd'hui plus que jamais.

Je souhaite à toutes et à tous un Festival riche et inspirant !

De Das Festival Visions du Réel war immer mehr als ein Dokumentarfilmfestival. Es war und ist ein Festival, dass unsere Wahrnehmung schärft, indem es die Realität als Fundus von Möglichkeiten begreift – und die Fiktion als Spielart des Realen. Genre-Grenzen werden so als künstlich entlarvt und wir Zuschauenden sehen uns gefordert, unsere eigenen Schlüsse zu ziehen.

Genauso verhält es sich auch mit dem Werk des diesjährigen Trägers des Festival-Ehrenpreises, Emmanuel Carrère. Der Schriftsteller, Drehbuchautor und Regisseur wechselt seit jeher mühelos zwischen dokumentarischen Genres wie Journalismus und Dokumentarfilmen und fiktiven Medien wie dem Roman oder dem Spielfilm. Dieser doppelte Blick auf die Verhältnisse – auf die Fassaden und die Abgründe dahinter – ist ebenso spannend wie aufklärerisch. Emmanuel Carrère lässt uns so subtil erkennen, wie viel uns mit jenen verbindet, mit denen uns scheinbar nichts verbindet. Gerade in diesen Zeiten, ist das ein wichtiger Beitrag.

Ich wünsche allen ein erkenntnisreiches Festival!

En Visions du Réel has always been more than a documentary film festival. It has been and continues to be a Festival that heightens our awareness and helps us see reality as a wealth of opportunity—and fiction as a form of real life. The Festival exposes genre boundaries as artificial leaving us, the audience, to draw our own conclusions.

The same is true of the work of this year's laureate of the Festival's Honorary Award. Emmanuel Carrère is an author, screenplay writer and director who segues effortlessly between documentary genres such as journalism and documentary films, and fiction such as novels and feature films. This twofold insight into different topics—looking at first impressions and what lies behind them—is both exciting and instructive. Emmanuel Carrère leads us, ever so subtly, to see how much we have in common with those with whom we seemingly have nothing in common. His work is particularly significant in these times of COVID.

I wish you all an eye-opening experience at the Festival!

Canton de Vaud

Cesla Amarelle
Conseillère d'Etat
Cheffe du Département
de la formation,
de la jeunesse et de la culture
Staatsrätin
Vorsteherin Departements
für Bildung, Jugend und Kultur
State Councillor
Head of the Department of
Education, Youth and Culture

Fr Au moment d'écrire ces quelques lignes, personne n'est encore capable de dire à quoi ressemblera la 52^e édition de Visions du Réel. Même s'il nous tarde de partager à nouveau ce rituel collectif délicieusement étrange qui consiste à se recueillir silencieusement dans la pénombre des salles de cinéma, la crise pandémique que nous traversons nous plonge dans des abysses d'incertitude. Le Festival se déroulera-t-il sur place ? En virtuel ? Faudra-t-il composer avec un compromis hybride des deux ? Ces hésitations pèsent tant sur l'organisation que sur le public.

Une chose est sûre cependant : le Festival aura lieu. L'équipe de Visions du Réel nous a déjà prouvé qu'elle était capable d'accomplir des miracles. On l'a constaté avec l'édition de l'année dernière : en moins de cinq semaines, le Festival s'est entièrement redéployé en ligne pendant le semi-confinement. Le public a joué le jeu et le succès était au rendez-vous.

Cette année 2020 a vu également la concrétisation d'un projet généreux et ambitieux : depuis quelques mois, une plateforme VOD destinée aux écoles a vu le jour. Visions du Réel a trouvé un moyen adéquat et adapté en ces temps de crise sanitaire pour faire entrer le cinéma dans les classes.

Quoi qu'il en soit, dans les salles ou en virtuel, la 52^e édition de Visions du Réel aura le soutien des collectivités publiques. Le Canton, la Ville et la Région de Nyon ont renouvelé en 2020 la convention qui les lie au Festival. En ces temps incertains, prendre soin de la culture, c'est avant tout prendre soin de nous-même. Bon Festival à toutes et tous !

De Während ich diese Zeile schreibe, kann noch niemand genau sagen, wie die 52. Ausgabe von Visions du Réel aussehen wird. Auch wenn wir es kaum abwarten können, endlich wieder alle zusammen gespannt und voller Vorfreude in einem dunklen Kinosaal zu sitzen, sorgen die Pandemie und die durch sie verursachte Krise weiterhin für Ungewissheit. Wird das Festival vor Ort stattfinden? Oder virtuell? Müssen wir uns mit einem Kompromiss aus beidem zufriedengeben? Diese Unsicherheit belastet die Organisation und die Zuschauer gleichermaßen.

Doch eines ist sicher: Das Festival wird stattfinden. Das Team von Visions du Réel hat bereits bewiesen, dass es Wunder vollbringen kann. Davon konnten wir uns bei der letzten Ausgabe überzeugen: In nicht einmal fünf Wochen hat sich das Festival vollständig digitalisiert und fand während des Teil-Lockdowns online statt. Die Zuschauer haben mitgemacht und es war ein voller Erfolg.

2020 hat sich zudem ein grosszügiges und ehrgeiziges Projekt konkretisiert: Seit einigen Monaten ist die Plattform VOD für Schulen verfügbar. Visions du Réel hat in dieser Gesundheitskrise ein geeignetes und angepasstes Mittel gefunden, um das Kino in die Klassenräume zu bringen.

Ob in den Kinos oder virtuell, die 52. Ausgabe von Visions du Réel kann auf die Unterstützung der Behörden zählen. 2020 wurde der Vertrag des Kantons, der Stadt und der Region Nyon mit dem Festival verlängert. In diesen unsicheren Zeiten bedeutet die Unterstützung der Kultur vor allem auch, uns um uns selbst zu kümmern. Wir wünschen allen ein schönes Festival!

En As I write this, no one is yet capable of saying what the 52nd edition of Visions du Réel will be like. Even if we're looking forward once again to sharing this deliciously strange collective ritual, which consists of silently communing in the darkness of a cinema, the pandemic crisis that we are experiencing has plunged us into depths of uncertainty. Will the Festival take place on site? Will it be virtual? Will we have to compromise with a hybrid version? This uncertainty weighs as much on the organisers as it does on the audience.

However, one thing is certain: the Festival will take place. The Visions du Réel team has already proven to us that it is capable of accomplishing miracles. We saw this with last year's edition: in under five weeks, the Festival was entirely reorganised online during the semi-lockdown. The audience played along and it was a great success.

2020 also saw the accomplishment of a generous and ambitious project, with the emergence a few months ago of a VOD platform intended for schools. In these times of health crisis, Visions du Réel has found the proper and appropriate way to bring film into the classroom.

In any event, whether in the theatres or virtually, the 52nd edition of Visions du Réel will have the support of the public authorities. In 2020, the Canton, the City and the Region of Nyon renewed the agreement that binds them to the Festival. In these uncertain times, looking after culture means first and foremost looking after ourselves. Have a great Festival everyone!

Ville de Nyon

Fabienne Freymond Cantone
Municipale de la Culture, Nyon
Gemeinderätin
Councillor, Department of Culture, Nyon

Fr Le cinéma a été inventé en 1895 par les Frères Lumière, le plus ancien festival de film a été créé en 1932 à Venise, et Visions du Réel compte parmi les premiers festivals de cinéma entièrement digital au monde avec son édition 2020. C'est dire si la manifestation nyonnaise, dynamique cinquantenaire, sait se renouveler. Résultat des courses: plus de spectatrices et spectateurs que jamais et une audience internationale et suisse croissante. Un pas de géant a ainsi été opéré vers la recherche du parfait mix entre un accueil chaleureux et impeccable des amatrices, amateurs et professionnel.le.s de cinéma à Nyon, et une possibilité de visionner des films à la demande. Les autorités de la Ville se réjouissent de vivre avec Visions du Réel une semaine d'avril comme chaque année passionnante, et d'en partager les pépites et moments forts avec un large public; ceci dit, nous espérons pouvoir renouer avec la convivialité des rencontres sur le terrain nyonnais. Bienvenue à vous, où que vous soyez! Et longue vie et prospérité à Visions du Réel!

De Das Kino wurde 1895 von den Brüdern Lumière erfunden, das älteste Filmfestival wurde 1932 in Venedig ins Leben gerufen, und Visions du Réel war mit seiner Ausgabe 2020 eines der ersten komplett digitalen Kinofestivals weltweit. Ein untrügliches Zeichen, dass die dynamische, 50-jährige Veranstaltung in Nyon zur Erneuerung fähig ist. Das Ergebnis sind mehr Zuschauer als je zuvor und ein wachsendes internationales und Schweizer Publikum. Damit ist ein riesiger Schritt gelungen, um den perfekten Empfang der KinoliebhaberInnen und Filmfachleute in Nyon und die Möglichkeit, Filme auf Abruf zu sehen, zu vereinen. Die Stadtverwaltung freut sich darauf, mit Visions du Réel wie jedes Jahr eine spannende Aprilwoche zu erleben und die Höhepunkte und bewegenden Momente mit einem breiten Publikum zu teilen. Zudem hoffen wir, dass wieder gesellige Begegnungen in Nyon stattfinden können. Wir heissen Sie willkommen, wo immer Sie sind! Und Visions du Réel wünschen wir ein langes Leben und weiterhin viel Erfolg!

En Moving pictures were invented in 1895 by the Lumière brothers, the oldest film festival was created in 1932 in Venice and Visions du Réel was among the world's first entirely digital film festivals with its 2020 edition. This just goes to show that the event in Nyon, now an energetic fifty-year-old, is still able to reinvent itself. The upshot: more spectators than ever and a growing international and Swiss audience. A giant step has thus been taken in search of the perfect mix between a warm and impeccable welcome of film fans and professionals in Nyon, and the possibility of watching the films on demand. Just like every year, the town's authorities are delighted to experience an exciting week in April with Visions du Réel, and to share its gems and highlights with a wide audience; that said, we hope to be able to re-establish the conviviality of encounters on the ground in Nyon. Welcome, wherever you are! And live long and prosper, Visions du Réel!

La Mobilière

Jean-Philippe Moser
 Responsable Mobilière Vie
 La Mobilière
 Leiter Mobiliar Leben
 Die Mobiliar
 Head of Swiss Mobiliar Life
 Swiss Mobiliar Insurance Company Ltd.

Fr Premier festival de cinéma à avoir proposé une version alternative et inédite, uniquement sur Internet, Visions du Réel s'est illustré l'an dernier par sa détermination et sa capacité à innover. Cette édition a rencontré un franc succès et a accru la visibilité du Festival.

En tant que partenaire principal de Visions du Réel, la Mobilière se félicite du vif intérêt du public pour les thèmes de société et d'ouverture au monde. Le public a besoin du cinéma du réel, dans les salles de cinéma bien sûr, mais aussi en ligne car il est accessible à tous et en tout lieu.

Cette année, Visions du Réel se présente avec une équipe étoffée de nouveaux membres. Puissent ces changements être sources d'inspiration et de développements. La Mobilière se réjouit de financer à nouveau la plus haute distinction Grand Prix de la Compétition Internationale Longs Métrages et souhaite plein succès à cette édition placée sous le signe du romanesque.

De Visions du Réel fand 2020 als erstes Filmfestival komplett im Internet statt. Damit hat das Festival Neuland betreten und seine Innovationskraft eindrucklich unter Beweis gestellt. Die Online-Edition war ein grosser Erfolg und hat die Reichweite des Festivals erhöht.

Als Hauptpartnerin des Festivals freut sich die Mobiliar über das rege Interesse des Publikums an gesellschaftlichen Themen und unterschiedlichen Sichtweisen auf die Welt. Filmliebhaberinnen und -liebhaber brauchen kreative Dokumentarfilme in echten Kinosälen, aber auch online, wo die Filme für alle jederzeit zugänglich sind.

Dieses Jahr unterstützen neue Köpfe das Organisationsteam von Visions du Réel. Möge dieser Wechsel Anlass für Inspiration und Aufbruch sein. Die Mobiliar freut sich, dieses Jahr erneut die höchste Auszeichnung des Festivals, den Grand Prix des Internationaler Wettbewerb – Langfilme, zu finanzieren und wünscht der diesjährigen Ausgabe, die ganz im Zeichen des „Romanhaften des Realen“ steht, viel Erfolg.

En Visions du Réel's determination and ability to innovate served as a shining light last year as it was the first film festival to have organised an alternative internet-only edition. It proved a tremendous success and helped raise the event's profile.

La Mobilière, Visions du Réel's main partner, is delighted to see audiences' keen interest in societal issues and the world around them. People need cinema that engages with reality, both in cinemas and also online, because that makes it accessible to anyone, anywhere.

The organising team for this year's Visions du Réel Festival has been expanded. We sincerely hope these changes will be a source of inspiration and new departures. La Mobilière is again delighted to be providing the prize money for the top award, Grand Jury Prize in the International Feature Film Competition, and wishes the Festival every success for its next edition dedicated to the *Fiction of the Real*.

SRG SSR

Gilles Marchand
Directeur général SRG SSR
Generaldirektor SRG SSR
Director General SRG SSR

Pascal Crittin
Directeur RTS
Direktor RTS
Director RTS

Fr Il y aura eu un avant et un après 2020. Le 16 mars 2020, Visions du Réel avait un mois pour repenser complètement son édition et son accessibilité. Le Festival a su se réinventer et apprivoiser avec succès le digital comme atout pour connecter les auteur.e.s, les réalisateurs.rice.s, les producteur.rice.s et le public qui a largement répondu présent. Et aujourd'hui, si la difficulté de se projeter dans l'avenir persiste, l'évidence de vivre et faire vivre le cinéma du réel, elle, résonne plus fortement que jamais.

La SSR et la RTS, partenaires historiques du Festival, ont été confrontées aux mêmes défis. Se réinventer et assurer la mission de service public en adaptant leurs offres et en accompagnant le public au quotidien. S'engager auprès de lui pour créer ce lien et cette proximité essentiels.

Renforcé par son expérience du digital et porté par la conviction d'offrir au public la possibilité de se rencontrer, Visions du Réel revient cette année avec une édition hybride, vouée au digital mais également à la rencontre *in situ*. Un acte de résistance pour la survie du genre, de la diversité des idées et des écritures. Nous partageons cette ambition et c'est une fierté de participer à l'encouragement de la création documentaire. Notre soutien s'illustrera notamment par des coproductions à découvrir en primeur et deux prix de soutien à la création en phase de développement (Prix RTS: Perspectives d'un Doc et VdR-Pitching au sein de la plateforme Industry).

Nous vous souhaitons une édition 2021 riche en réflexions, échanges et découvertes. Un rendez-vous incontournable pour qui souhaite appréhender le monde et ses réalités complexes à travers le regard affûté des cinéastes.

De Es gibt ein vor und ein nach 2020. Am 16. März 2020 blieb Visions du Réel gerade ein Monat Zeit, um seinen Anlass und die Möglichkeit Teil davon zu sein, komplett zu überdenken und neu zu gestalten. Das Festival ist es gelungen, sich neu zu erfinden und die digitalen Formate erfolgreich einzusetzen, um die Autorinnen und Autoren, Regisseurinnen und Regisseure, Produzentinnen und Produzenten sowie das zahlreiche Publikum zusammenzubringen. Die Schwierigkeit, für die Zukunft zu planen, besteht weiterhin. Aber der Wille, den Dokumentarfilm zu leben und fortleben zu lassen ist stärker spürbar denn je.

Die langjährigen Festivalpartner SRG und RTS sahen sich mit den gleichen Herausforderungen konfrontiert: sich neu zu erfinden und den Auftrag des Service public zu erfüllen, indem sie ihre Angebote anpassen und das Publikum Tag für Tag begleiten, um eine wichtige Verbindung und Nähe zu ihm zu schaffen.

Gestärkt durch seine Erfahrung im digitalen Bereich und getragen von der Überzeugung, dem Publikum eine Möglichkeit zur Begegnung zu geben, ist Visions du Réel in diesem Jahr hybrid erlebbar: hauptsächlich digital, aber auch mit Anlässen vor Ort. Ein Akt des Widerstands für das Überleben des Genres, der Ideenvielfalt und der unterschiedlichen Macharten. Wir teilen dieses Ansinnen und sind stolz darauf, einen Beitrag zur Förderung des Dokumentarfilms zu leisten. Unsere Unterstützung zeigt sich insbesondere durch Koproduktionen, die hier ihre Premiere feiern, und zwei Preise zur Unterstützung in der Entwicklungsphase (Prix RTS: Perspectives d'un Doc et VdR-Pitching im Rahmen der Plattform Industry).

Mit der Ausgabe 2021 möchten wir Ihnen eine Fülle von Denkanstössen, Entdeckungen und Austauschmöglichkeiten bieten. Das Festival ist ein absolutes Muss für alle, die die Welt und ihre komplexen Realitäten mit dem geschärften Blick der Filmschaffenden sehen möchten.

En There was a before 2020 and an after 2020. On 16 March 2020, Visions du Réel had one month to reinvent its edition and its accessibility. The Festival succeeded, by using digital technology to connect authors, directors, producers and the public who largely answered the call. Today, even though it remains hard to project itself into the future, the call to live and keep alive creative documentary has never been so strong.

The SRG and RTS, longtime partners of the Festival, have been facing the same challenges. We also had to reinvent ourselves and ensure our public service mission by adapting our offering and going along daily with the public. Engaging with the public is fundamental to create crucial link and proximity.

After its successful digital experience and animated by the urge to offer to the public the possibility of meeting, Visions du Réel has decided to offer again this year a hybrid version, mainly digital but also physical through *in situ* encounters. Like an act of resistance, in the name of genre, diversity of ideas and writings. We share the same ambition and are proud to promote documentary creation. We'll demonstrate our support namely through premiered coproductions and two awards supporting creation development (Prix RTS: Perspectives d'un Doc et VdR-Pitching within the plateforme aimed at professionals Industry).

We wish you a great 2021 edition, full of reflexions, interactions and discoveries. An unmissable event for anyone interested in gaining an insight into the world and its complex realities through the sharp eyes of filmmakers.

Direction du développement et de la coopération (DDC)

Patricia Danzi

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

Direktorin der Direktion für Entwicklung und Zusammenarbeit (DEZA)

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

Fr À bien des égards, le cinéma est un puissant média, qui nous transporte dans un autre monde, nous fait découvrir une manière de penser différente et nous révèle une vision singulière des choses. Le cinéma garde vivants nos souvenirs et nous laisse entrevoir un avenir possible. C'est pourquoi, dans une période de crise comme celle que nous traversons actuellement, il est d'autant plus important que ce Festival ait lieu car le cinéma nous distrait et attire notre attention sur des thématiques, des personnes, des lieux et des enjeux que nous croyons connaître et qu'en définitive nous découvrons. Depuis bientôt deux décennies, la DDC a instauré une collaboration fructueuse avec le Festival, ce qui a permis à des pays sans industrie cinématographique de premier plan de produire des œuvres audiovisuelles, et à des réalisateurs et réalisatrices du monde entier de donner à voir leurs réalités. « Les visites font toujours plaisir, si ce n'est en arrivant, du moins en partant. », écrit, en citant La Bruyère, l'auteur, cinéaste et scénariste français Emmanuel Carrère, Invité d'honneur de l'édition 2021 de Visions du Réel. Je suis persuadée que cette année aussi, quand le Festival touchera à sa fin, nous serons heureux d'avoir découvert d'autres perspectives et acquis d'autres points de vue. Un grand merci à l'équipe de Visions du Réel qui n'a pas ménagé ses efforts pour que, malgré les circonstances actuelles, l'édition 2021 soit un succès, que ce soit en ligne ou in situ à Nyon.

De Filme sind in vielerlei Hinsicht mächtig – weil sie den ZuschauerIn in eine andere Welt, eine andere Denkweise oder eine andere Sicht der Dinge versetzen. Sie halten unsere Erinnerung wach und sie lassen uns in eine mögliche Zukunft blicken. Deshalb ist es so wichtig, dass – in Zeiten wie dieser – Visions du Réel tatsächlich stattfindet, uns ablenkt und unsere Aufmerksamkeit auf Themen, Menschen, Orte und Herausforderungen lenkt, die gleichzeitig bekannt und unbekannt sind. Seit bald zwei Jahrzehnten arbeitet die DEZA erfolgreich mit dem Festival zusammen, damit auch in Ländern ohne profilierte Filmindustrie Produktionen realisiert werden können und Werke von Filmschaffenden aus aller Welt Einblicke in ihre Realitäten geben können. „Ein Besuch bringt immer Freude – wenn nicht, wenn er beginnt, dann wenn er endet“, zitiert Emmanuel Carrère, Schriftsteller, Filmemacher, Drehbuchautor und Ehrengast an der diesjährigen Ausgabe von Visions du Réel. Ich bin sicher, dass wir auch dieses Jahr am Ende des Festivals Freude haben, dass es uns Zugang zu unterschiedlichen Perspektiven gegeben und uns eigene Sichtweisen eröffnet hat. Herzlichen Dank an das Visions du Réel-Team für das riesengrosse Engagement, damit auch die Edition 2021 unter den gegebenen Umständen ein Erfolg wird – ob virtuell oder vor Ort in Nyon.

En Films are powerful in many ways—transporting the viewer to a different world, a different way of thinking, or a different way of seeing things. They keep our memories alive and they give us a glimpse of a possible future. That is why it is so important that—especially in times like these—Visions du Réel actually takes place, to provide us with a distraction and draw our attention to themes, people, places and challenges both known and unknown. For almost 20 years, the SDC has been working successfully with the festival to facilitate productions in countries without a prominent film industry and to enable filmmakers from all over the world to provide an insight into their own realities through their work. “A visit always brings pleasure—if not when it begins, then when it ends,” quotes Emmanuel Carrère, author, screenwriter, filmmaker and Guest of honor at this year's edition of Visions du Réel. I am sure that we will look back on this year's Festival and again take pleasure in the fact that it has shown us different perspectives and broadened our horizons. I would like to thank the Visions du Réel team for their tremendous commitment in making the 2021 edition a success in the current circumstances—whether virtually or on site in Nyon.

Remerciements aux partenaires

Partenaire principal

la Mobilière

Partenaire média principal

SRG SSR

Partenaires institutionnels

Office fédéral de la culture (OFC)

Canton de Vaud

Ville de Nyon

Région de Nyon

Ville de Gland

République et Canton de Genève

MEDIA Desk Suisse

Fondations

Loterie Romande

Migros Pour-cent-culturel

Fondation Esther Locher-Gurtner

Fondation Goblet

Landys&Gyr Stiftung

Fondation Juchum

Fondation Sandoz Famille

Centre Patronal

Fondation Pittet – Société académique

Vaudoise

Rotary Club Nyon

Partenaires médias

RTS

Le Temps

Espace 2

La Côte

TV5 Monde

Weischer.Cinéma

Partenaires techniques

DaisyBell

Ducommun

Festival Scope / Shift72

Imersis

Mémoire Vive

Partenaires Programme et Industry

Cannes Doc

Château de Prangins

Cinémathèque Suisse

Cinémas Capitole

Clinique de Genolier

Dafilms

DOK Leipzig

Documentary Association of Europe (DAE)

École cantonale d'art de Lausanne (ECAL)

École Moser

European Film Market (EFM)

FIPRESCI

FOCAL

Freestudios

Haute école d'art et de design – Genève (HEAD)

International Documentary Festival Amsterdam (IDFA)

Interfilm

La Lanterne Magique

Lightdox

Meta

Pro Senectute Vaud

Raggioverde

Signis

Société des Hôteliers de la Côte

Société Suisse des Auteurs (SSA)

SUISSIMAGE

Swiss Films

Tënk

The Party Film Sales

Thessaloniki Documentary Festival

Université de Lausanne (UNIL)

Zonta Club / Lausanne – Morges-La Côte

Fournisseur.se,s officiel.le.s

Atelier 9

Cornaz Impressions Emballages SA

Denogent SA

Europcar

Garage Chevalley Nyon – Volvo

Inergy

Indiazelt & Event AG

Indigo

Interlignes

LVX

Net+ Léman TRN

Nyon Région Tourisme (NRT)

O'Terrasses

Propaganda Zürich AG

Payot Librairie

Qwstion

Securitas

Tavel Événement

WYTH

Vins de Nyon

Merci aux membres du Sesterce Club

Andreas Bachmann-Helbling
Lionel Baier
Charles et Martine Baud
Jean-François Binggeli
Dominique Blanchard – VCT Vector Gestion SA
Joséphine Byrne-Garelli
Angelo Boscardin – Corretra
Christophe Castella – Raiffeisen Nyon
Britt et Marc Chatel
Pierre-Alain Couvreur
Philippe Gaudin – Impec Nettoyage SA
Philippe Glasson
Jean-Marie Guignard – Banque Valiant
Jacques Hanhart
Bernard Labouchère
Catherine Labouchère
Raymond Loretan
Daniel Loupe
Milko Mantero – Retraites Populaires
Donato Mottini
Bernadette Nelissen
Perrin Thierry – Nyvimmo
Philippe Pellegrin
David Pittet
Yvan Quartenoud
Michèle Rodoni
Jean-François et Marie-Noëlle Rolle – Bernard Schenk SA
Claude Ruey
Olivier Thomas
Jean-Paul et Els Vanquaethem – Van Wincke
Nicole Zanon

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

La culture avec des grands C

Jurys

Thomas Imbach



Fr Thomas Imbach compte parmi les réalisateurs suisses les plus novateurs et internationalement renommés. Évoluant avec virtuosité entre le documentaire et la fiction, il s'est bâti une réputation pour l'audace de ses expérimentations formelles et narratives. Parmi ses premiers succès, on compte *Well Done* (1994) et *Ghetto* (1997). Ses longs métrages *Happiness Is a Warm Gun* (2001), *Lenz* (2006) et *I Was a Swiss Banker* (2007), ainsi que l'autofiction *Day Is Done* (2011) ont été présentés à la Berlinale. Son film en costumes en anglais, *Mary Reine d'Écosse* (2013) a été sélectionné au Festival international du film de Toronto. Son long métrage de fiction *My Brother My Love* (2018) a été projeté pour sa première dans le cadre de la compétition internationale du Festival du film de Locarno. Pour son long métrage documentaire *Nemesis*, Thomas Imbach a remporté le prix de la meilleure photographie à l'IDFA 2020.

De Thomas Imbach gehört zu den innovativsten und international berühmtesten Filmemachern der Schweiz und bewegt sich meisterhaft zwischen Dokumentarfilm und Fiktion. Er hat sich einen Ruf für seine mutigen Experimente gemacht, sowohl was die Form seiner Werke angeht als auch als Geschichtenerzähler. Zu seinen frühen Erfolgen gehören *Well Done* (1994) und *Ghetto* (1997). Die Spielfilme *Happiness Is a Warm Gun* (2001), *Lenz* (2006) und *I Was a Swiss Banker* (2007) sowie die Autofiktion *Day Is Done* (2011) wurden auf der Berlinale uraufgeführt. Sein englischsprachiger Historienfilm *Mary Queen Of Scots* (2013) wurde für das Toronto International Film Festival ausgewählt. Sein Spielfilm *My Brother My Love* (2018) feierte beim Locarno Film Festival im internationalen Wettbewerb Premiere. Mit dem Dokumentarfilm *Nemesis* gewann er beim IDFA 2020 den Preis für die beste Kamera.

En As one of Switzerland's most innovative and internationally renowned filmmakers, Thomas Imbach moves with virtuosic mastery between documentary and fiction. He has acquired a reputation for courageous experimentation both formally and as a storyteller. His early successes include *Well Done* (1994) and *Ghetto* (1997). The feature films *Happiness Is a Warm Gun* (2001), *Lenz* (2006) and *I Was a Swiss Banker* (2007) as well as the auto-fiction *Day Is Done* (2011) all premiered at the Berlinale. His English-language period drama *Mary Queen Of Scots* (2013) was selected for Toronto International Film Festival. His fiction feature *My Brother My Love* (2018) premiered at Locarno Film Festival in the International Competition. With the documentary feature *Nemesis*, he won the Award for Best Cinematography at IDFA 2020.

Savina Neirotti



Fr Née à Gênes (Italie) en 1971, Savina Neirotti a étudié la philosophie avant de poursuivre des études d'esthétique à l'Université de Pennsylvanie (USA). À son retour en Italie, elle devient directrice de l'équipe Presse et Communication pour l'orchestre symphonique national de la RAI, où elle est également chargée du département pédagogique de 1995 à 2000. En 1994, elle fonde à Turin la Scuola Holden, une école pour conteurs.euse.s inspirée par le romancier Alessandro Baricco, dont elle devient présidente en mars 2018. En 2008, elle conçoit le TorinoFilmLab, dont elle assure depuis la direction. Elle est directrice de la programmation pour le Biennale College – Cinema, une initiative du Festival international du film de Venise. Depuis 2016, elle est commissaire chargée des contenus pour le Venice Production Bridge, le marché du Festival du film de Venise. Elle dirige également le Biennale College Cinema – Virtual Reality fondée récemment pour des projets narratifs en réalité virtuelle.

De Savina Neirotti wurde 1971 in Genua (Italien) geboren. Auf ihr Philosophiestudium folgt ein Studium der Ästhetik an der University of Pennsylvania (USA). Nach ihrer Rückkehr in Italien leitete sie das Presse- und Kommunikationsbüro des Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, wo sie von 1995 bis 2000 ausserdem für die Ausbildungsabteilung zuständig war. 1994 gründete sie die Scuola Holden, eine Schule für GeschichtenerzählerInnen in Turin, die von Romanautor Alessandro Baricco erdacht wurde, im März 2018 übernahm sie die Rolle des CEO. 2008 gründete sie das Torino-FilmLab, das sie seitdem leitet, und ist Leiterin der Programmgestaltung am Biennale College – Cinema, eine von den Internationalen Filmfestspielen von Venedig unterstützte Initiative. Seit 2016 kuratiert sie Inhalte für die Venice Production Bridge, den Markt der Filmfestspiele von Venedig. Sie leitet das neu gegründete Biennale College Cinema – Virtual Reality, für narrative VR-Projekte.

En Born in Genoa (Italy) in 1971, she graduated in Philosophy and went on to study Aesthetics at the University of Pennsylvania (USA). After returning to Italy, she became Head of the Press and Communications Office of the Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, where she was also in charge of the Education Department from 1995 to 2000. In 1994, she founded the Scuola Holden – a school for storytellers – in Torino, ideated by novelist Alessandro Baricco, and in March 2018 she became its CEO. In 2008, she conceived the TorinoFilmLab, which she has directed since, and is Head of Programming at the Biennale College – Cinema, an initiative promoted by the The Venice International Film Festival. Since 2016, she has held the role of content curator for the Venice Production Bridge, the Venice film festival's market. She heads the newly founded Biennale College Cinema – Virtual Reality, for VR narrative projects.

Josh Siegel



Fr Josh Siegel, commissaire d'exposition au Museum of Modern Art, a organisé plus de cent expositions d'art et de cinéma dont beaucoup figurent dans la sélection annuelle du *New York Times*, d'*Artforum* et de *Film Comment*. Il participe également au comité de sélection des festivals annuels tels que *New Directors/New Films* et de *Doc Fortnights*, et il est le fondateur et directeur de *To Save and Project: The MoMA International Festival of Film Preservation*. Josh Siegel a contribué comme co-directeur et auteur pour les ouvrages suivants: *Frederick Wiseman* (MoMA/Gallimard), *Modern Contemporary: Art at MoMA since 1980* et à la monographie *Baby, It's Cold Outside: A History of Finnish Cinema*. Il siège également au comité exécutif de MacDowell, une résidence d'artistes et d'auteurs en activité depuis 115 ans, et de la Maurice Sendak Foundation. Josh Siegel a participé à des conférences dans le monde entier et aux jurys de MFA de différentes institutions comme Yale University, New York University et Pixar. Il a siégé à la commission de financement du Radcliffe Institute for Advanced Study Fellowship à Harvard University et du NYC Department of Cultural Affairs. Il a participé au jury de nombreux festivals internationaux, parmi lesquels Locarno, BAFICI (Buenos Aires) et Santiago de Chile.

De Josh Siegel ist Kurator des Museum of Modern Art und organisierte mehr als 100 Film-, Medien- und Galerieausstellungen, von denen es viele auf die «Best of the Year»-Liste von *The New York Times*, *Artforum* und *Film Comment* schafften. Er sitzt im Auswahlkomitee der jährlichen Festivals *New Directors/New Films* und *Doc Fortnight* und ist gründender Direktor des *To Save and Project: The MoMA International Festival of Film Preservation*. Josh Siegel ist Co-Herausgeber und Autor von *Frederick Wiseman* (MoMA/Gallimard) und *Modern Contemporary: Art at MoMA Since 1980* sowie der Monografie *Baby, It's Cold Outside: A History of Finnish Cinema*. Siegel ist Mitglied in den Vorständen von MacDowell, der 115-jährigen Künstler- und Schriftsteller-Residenz sowie von der The Maurice Sendak Foundation. Er war Dozent und Leiter vieler Studio-Kritiken für den Studiengang Master of Fine Arts an Institutionen wie der Yale University, New York University sowie bei Pixar, Mitglied von Fördergremien des The Radcliffe Institute for Advanced Study Fellowship der Harvard University und des NYC Department of Cultural Affairs und Jury-Mitglied vieler internationaler Filmfestivals, einschliesslich Locarno, BAFICI (Buenos Aires) und Santiago de Chile.

En Josh Siegel, a curator at The Museum of Modern Art, has organized more than 100 film, media and gallery exhibitions, many of which have appeared on Best of the Year lists in *The New York Times*, *Artforum* and *Film Comment*. He serves on the selection committee of the annual festivals *New Directors/New Films* and *Doc Fortnight*, and he is the founding director of *To Save and Project: The MoMA International Festival of Film Preservation*. Mr. Siegel is the co-editor and author of *Frederick Wiseman* (MoMA/Gallimard) as well as *Modern Contemporary: Art at MoMA Since 1980* and the monograph *Baby, It's Cold Outside: A History of Finnish Cinema*. Mr. Siegel serves on the executive boards of MacDowell, the 115-year-old artist and writers residency and of The Maurice Sendak Foundation. Mr. Siegel has lectured widely and conducted MFA studio crits at such institutions as Yale University, New York University and Pixar. He has served on grant panels for The Radcliffe Institute for Advanced Study Fellowship at Harvard University and the NYC Department of Cultural Affairs. He has been a jury member of many international film festivals including Locarno, BAFICI (Buenos Aires) and Santiago de Chile.

Kamal Aljafari



Fr Kamal Aljafari travaille avec des images fixes et animées, mêlant fiction, non-fiction et art contemporain. Son premier film *The Roof* (2006) a remporté le prix du meilleur film international au Festival Images de Toronto. Son film suivant, *Port of Memory* (2009), a été récompensé par le prix Louis-Marcorelles à Cinéma du Réel. En 2015, il a réalisé *Recollection* qui a été projeté au Festival de film de Locarno ainsi que dans de nombreux musées et centres d'art. Son film suivant, *An Unusual Summer* (2020), créé à partir d'images de vidéo-surveillance est présenté pour sa première mondiale à Visions du Réel. Ce long métrage est salué par de nombreux critiques comme l'un des meilleurs films de 2020. Kamal Aljafari est actuellement en train de terminer le montage de *Velvet Voyage*, un documentaire sur un crime commis contre un document d'archive. Ce film constituera la dernière partie de sa trilogie consacrée aux archives. En 2009, il a été artiste invité au Robert Flaherty Film Seminar à New York. Il a enseigné à la New School (New York) et à la German Film and Television Academy (Berlin). Des rétrospectives de son œuvre ont été montrées au Festival de cinéma de Lussas et à la Cinémathèque québécoise à Montréal.

De Kamal Aljafari arbeitet mit stillen und bewegten Bildern und verwebt Fiktion, Sachfilme und moderne Kunst. Unter anderem gewann sein Erstlingswerk *The Roof* (2006) beim Images Festival in Toronto den Preis für den besten internationalen Film. Darauf folgte *Port of Memory* (2009), der bei Cinéma du Réel mit dem Prix Louis-Marcorelles ausgezeichnet wurde. 2015 führte er bei *Recollection* Regie. Der Film feierte in Locarno Premiere und wurde in vielen Kunststätten und Museen vorgeführt. Als nächstes kam *An Unusual Summer* (2020), der mit dem Material einer Überwachungskamera erstellt wurde, das von seinem Vater aufgenommen worden war, und von der Poesie des täglichen Lebens handelt. Er wurde bei Visions du Réel uraufgeführt und von vielen Kritikern als einer der besten Filme 2020 gefeiert. Zurzeit stellt er den Dokumentarfilm *Velvet Voyage* fertig, in dem es um ein Verbrechen gegen ein Archiv geht. Es ist der letzte Teil seiner «archivarischen» Trilogie. 2009 war er als Künstler am Robert Flaherty Film Seminar in New York zu Gast. Er unterrichtete ausserdem an The New School in New York, und an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin. Seine Werke wurden beim Lussas Film Festival und in der Cinémathèque québécoise in Montreal gezeigt.

En Kamal Aljafari works with moving and still images, interweaving fiction, non-fiction, and contemporary art. Among others, his debut film *The Roof* (2006) won the Best International Award at the Images Festival in Toronto. It was followed by *Port of Memory* (2009), which received the Prix Louis-Marcorelles at Cinéma du Réel. In 2015 he directed *Recollection*, in which actors are removed from the foreground of films shot in Jaffa in order to narrate the fate of a vanished city. The film premiered in Locarno and toured in many art venues and museums. It was then followed by *An Unusual Summer* (2020), created from surveillance camera material recorded by his father, narrating the poetry of daily life. Premiered at Visions du Reel, hailed by many critics as one of the top films of 2020, the film played in many festivals and won several awards. He is currently editing *Velvet Voyage*, a documentary about a crime committed against an archive. It will constitute the final part in his "archival" trilogy. He was a featured artist at the 2009 Robert Flaherty Film Seminar in New York. He has also taught at The New School in New York, and at the German Film And Television Academy in Berlin. Showcases of his work took place at Lussas Film Festival and at the Cinémathèque québécoise in Montreal.

Sergio Fant



Fr Sergio Fant est un programmeur de cinéma italien basé en Allemagne. Après un diplôme de cinéma et une formation à la Cineteca di Bologna, il a notamment conçu la programmation du festival Cinema Ritrovato à Bologne, du Rome Film Fest et du Festival international du film de Venise. Il est depuis 2012 directeur de la programmation pour le Festival de cinéma de Trento. En 2013, il a rejoint le Festival de Locarno comme programmeur, fonction qu'il a occupée jusqu'en 2018. En 2019, il a été co-commissaire du 18^e DocPoint, le Festival du film documentaire d'Helsinki, et a rejoint le comité de sélection de la Berlinale. Il a co-fondé en Italie la plateforme de programmation et de distribution CineAgenzia, et il écrit également une rubrique sur le documentaire dans l'hebdomadaire italien *Internazionale*.

De Sergio Fant ist ein in Deutschland lebender italienischer Programmgestalter. Nach seinem Filmstudium und seiner Ausbildung an der Cineteca di Bologna gestaltete und kuratierte er unter anderem Programme für das Cinema Ritrovato in Bologna, das Internationale Filmfestival von Rom und die Internationalen Filmfestspiele von Venedig. Seit 2012 leitet er die Programmgestaltung des Trento Film Festivals. 2013 kam er als Programmgestalter zum Locarno Film Festival, für das er bis 2018 tätig war. 2019 ko-kuratierte er das 18. DocPoint – Helsinki Documentary Film Festival und stieß zum Auswahlkomitee der Berlinale – Internationale Filmfestspiele Berlin. Er ist Mitbegründer und Leiter der italienischen Filmprogrammierungs- und Vertriebsplattform CineAgenzia und schreibt eine Kolumne zu Dokumentarfilmen für die italienische Wochenzeitung «Internazionale».

En Sergio Fant is a German-based Italian film programmer. After graduating in film studies and training at Cineteca di Bologna, he went on to conceive and curate programmes for, among others, Cinema Ritrovato in Bologna, the Rome Film Fest and the Venice International Film Festival. He has been the Trento Film Festival's Head of Programming since 2012. In 2013 he joined the Locarno Festival as programmer, holding the position until 2018. In 2019, he co-curated the 18th DocPoint – Helsinki Documentary Film Festival and joined the Berlinale – Berlin International Film Festival selection committee. He co-founded and runs the Italian film programming and distribution platform CineAgenzia and writes a column on documentaries for the Italian weekly "Internazionale".

Garbiñe Ortega



Fr Garbiñe Ortega est une programmatrice de films espagnole. Sa pratique se concentre sur le commissariat, la pédagogie, le développement des publics et la création de cadres permettant d'amplifier les expériences cinématographiques collectives. Son travail de programmation a été présenté à l'international, notamment à la Film Society du Lincoln Center (New York), à la Tate Modern (Londres), au Film Museum de Vienne, à la National Gallery of Art (Washington) et à la Pacific Film Archive (Californie). Elle a été co-directrice de la programmation pour le Festival Ambulante au Mexique (2015). Elle a dirigé les ouvrages *Correspondencias* (2018), *To Light, to Love, to Time: Jonathan Schwartz* (2019), *Meditaciones sobre el presente: Ute Aurand, Helga Fanderl, Jeannette Muñoz, Renate Sami* (2020) et *Cartas como películas* (2021). Elle enseigne à la Elias Querejeta Zine Eskola (San Sebastian) et à l'ESCAC (Barcelone). Elle est actuellement directrice artistique pour le Festival Punto de Vista.

De Garbiñe Ortega ist eine spanische Filmkuratorin. Ihre Tätigkeit ist auf die Kuratierung, die Ausbildung, die Gewinnung neuer Publikumskreise und die Schaffung von spezifischen Rahmenwerken ausgerichtet, die das kollektive filmische Erlebnis intensivieren. Ihr kuratorische Arbeit wurde unter anderem international ins Programm der Film Society of Lincoln Center (New York), der Tate Modern (London), des Österreichischen Filmmuseums Wien, der National Gallery of Art (Washington) und des Pacific Film Archive (California) aufgenommen. Sie war Co-Direktorin der Programmgestaltung bei Ambulante, Mexiko (2015). Zudem hat sie die Bücher *Correspondencias* (2018), *To Light, to Love, to Time: Jonathan Schwartz* (2019), *Meditaciones sobre el presente: Ute Aurand, Helga Fanderl, Jeannette Muñoz, Renate Sami* (2020) und *Cartas como películas* (2021) lektoriert. Sie unterrichtet an der Elias Querejeta Zine Eskola (San Sebastián) und der ESCAC (Barcelona). Derzeit ist sie künstlerische Leiterin des Festival Punto de Vista.

En Garbiñe Ortega is a film curator from Spain. Her practice focuses on curatorship, education, building audiences, and the creation of specific frameworks that amplify collective cinematographic experience. Her curatorial work has been programmed internationally at Film Society of Lincoln Center (New York), Tate Modern (London), Film Museum de Vienna, National Gallery of Art (Washington) and Pacific Film Archive (California), among others. She was the co-director of programming at Ambulante, Mexico (2015). She has edited the books *Correspondencias* (2018), *To Light, to Love, to Time: Jonathan Schwartz* (2019), *Meditaciones sobre el presente: Ute Aurand, Helga Fanderl, Jeannette Muñoz, Renate Sami* (2020) and *Cartas como películas* (2021). She teaches at Elias Querejeta Zine Eskola (San Sebastian) and ESCAC (Barcelona). She currently holds the position of artistic director at Festival Punto de Vista.

Anna Berthollet



Fr Après une expérience prolongée dans le secteur bancaire, principalement comme chef de projets, Anna Berthollet mène depuis 2013 une brillante carrière dans le champ du documentaire. Fin 2018, elle lance Lightdox, une agence internationale de vente et de distribution basée en Suisse, qui se consacre aux récits documentaires percutants et à l'accompagnement des producteurs et réalisateurs de documentaires dans un marché en perpétuelle évolution. Anna a auparavant travaillé pendant plusieurs années comme directrice des ventes et des acquisitions dans le documentaire, spécialisée dans le marketing et les stratégies de marque pour le cinéma. Le portfolio de Lightdox se distingue par l'orientation sociale et l'ambition artistique de ses documentaires, comme *Paris Calligrammes* d'Ulrike Ottinger (Prix de la prise de vue, Berlinale 2020), *Les Sorcières de l'Orient* de Julien Faraut (IFFR 2021), le film multi-primé *Madame* de Stéphane Riethauser, ou *Il mio corpo* de Michele Pennetta (Visions du Réel, ACID Cannes 2020).

De Nach ihrer langjährigen Erfahrung im Banksektor ist Anna Berthollet seit 2013 erfolgreich in der Dokumentarfilmbranche tätig, hauptsächlich als Projektleiterin. Ende 2018 gründete sie Lightdox, eine internationale Vermarktungs- und Vertriebsagentur mit Sitz in der Schweiz, die sich der kraftvollen dokumentarischen Geschichtenerzählung verschrieben hat und DokumentarfilmproduzentInnen und FilmemacherInnen auf dem sich ständig wandelnden Markt begleitet. Zuvor war Anna mehrere Jahre als Führungskraft im Bereich Sales und Acquisition für Dokumentarfilme tätig, mit einem starken Fokus auf Film-Marketing und -Branding sowie alternativen und Impact-Vertriebsmethoden. Das Portfolio von Lightdox zeichnet sich durch sozial wichtige und künstlerisch gewagte Dokumentarfilme wie *Paris Calligrammes* von Ulrike Ottinger (Berlinale Camera Award 2020), *The Witches of the Orient* von Julien Faraut (IFFR 2021), dem mehrfach preisgekrönten Film *Madame* von Stéphane Riethauser oder *Il mio corpo* von Michele Pennetta (Visions du Réel, ACID Cannes 2020) aus.

En Anna Berthollet has been working successfully with documentaries since 2013, after a long-term experience in the banking sector, mainly as a project leader. In late 2018, she launched Lightdox, an International Sales and Distribution agency based in Switzerland, committed to powerful documentary storytelling and aiming to accompany documentary producers and filmmakers in an ever-changing market. Prior to that, Anna worked for several years as a Sales and Acquisition Executive for documentaries with a strong focus on film marketing & branding and alternative & impact distribution. The Lightdox portfolio shines thanks to its socially important and artistically audacious documentaries such as *Paris Calligrammes* by Ulrike Ottinger (The Berlinale Camera Award 2020), *The Witches of the Orient* by Julien Faraut (IFFR 2021), multi-awarded *Madame* by Stéphane Riethauser, or *Il mio corpo* by Michele Pennetta (Visions du Réel, ACID Cannes 2020).

Julie Frères



Fr Julie Freres est productrice au sein de l'Atelier de production Dérives en Belgique, une structure de soutien et d'accompagnement de jeunes cinéastes créée en 1977 par Jean-Pierre et Luc Dardenne. Elle a produit une cinquantaine de documentaires de création, se focalisant principalement sur des premières œuvres et des films atypiques. Parmi ses productions récentes, *Dans la maison* (IDFA 2020), *Ailleurs, Partout* (IFFR 2020), *In a Silent Way* (CPH:DOX 2020), et des coproductions, *Petit samedi* (Berlinale 2020), *Sous le nom de Tania* (Berlinale 2019) et *D'un château l'autre* (Locarno 2018). Julie est diplômée de l'Institut des Arts de Diffusion (IAD) en réalisation, et a travaillé en tant que réalisatrice à la RTBF (Télévision belge). Aujourd'hui, elle enseigne la production à l'INSAS, est membre de la Commission Cinéma de la Fédération Wallonie-Bruxelles et de Wallonie Image Production.

De Julie Freres ist Produzentin in der belgischen Produktionsfirma Dérives, einer Struktur, die 1977 von Jean-Pierre und Luc Dardenne gegründet wurde, um junge FilmemacherInnen zu unterstützen und zu begleiten. Sie hat rund fünfzig kreative Dokumentarfilme produziert, wobei sie sich hauptsächlich auf Erstlingswerke und atypische Filme konzentriert. Zu ihren jüngsten Produktionen gehören *Dans la maison* (IDFA 2020), *Ailleurs, Partout* (IFFR 2020), *In a Silent Way* (CPH:DOX 2020) sowie die Koproduktionen *Petit samedi* (Berlinale 2020), *Sous le nom de Tania* (Berlinale 2019) und *D'un château l'autre* (Locarno 2018). Julie studierte Regie am Institute for Broadcasting Arts (IAD) und hat als Regisseurin für das belgische Fernsehen RTBF gearbeitet. Heute unterrichtet sie Produktion an der INSAS, ist Mitglied der Filmkommission der Fédération Wallonie-Bruxelles und der Wallonie Image Production.

En Julie Freres is a producer at the Dérives production workshop in Belgium, a structure created in 1977 by Jean-Pierre and Luc Dardenne, which assists and supports young filmmakers. She has produced around 50 documentary films, focusing mainly on first features and atypical films. Her recent productions have included *Dans la maison* (IDFA 2020), *Ailleurs, Partout* (IFFR 2020) and *In a Silent Way* (CPH:DOX 2020), while co-productions include *Petit samedi* (Berlinale 2020), *Sous le nom de Tania* (Berlinale 2019) and *D'un château l'autre* (Locarno 2018). Julie is a graduate in direction from the Institut des Arts de Diffusion (IAD – Institute of Media Arts), and has worked as a director at the RTBF (Belgian television). Today, she teaches production at the Belgian film and drama school INSAS as well as being a member of the Film Commission of the Wallonia Brussels Federation and of Wallonie Image Production.

Diana Tabakov



Fr Directrice exécutive et chargée des acquisitions pour la plateforme internationale de VOD Doc Alliance Films (Dafilms.com) dont la programmation est alimentée par sept importants festivals européens de documentaire (CPH:DOX, DOK Leipzig, FIDMarseille, Ji.hlava IDFF, Millenium Docs Against Gravity FF, Visions du Réel Nyon, Doclisboa). Cette plateforme de streaming propose des programmes de cinéma réguliers, des rétrospectives de grand.e.s cinéastes du monde, des films d'archives historiques, ainsi que des formats innovants en exclusivité. Diana collabore également en tant qu'experte indépendante avec le Czech Film Fund, enseigne à la Film Academy de Prague (FAMU), programme des films documentaires dans des cinémas et des festivals, et dirige également différents programmes éducatifs comme les ateliers *My Street Films*. Elle a participé à de nombreux jurys internationaux et à des présentations pédagogiques consacrées à la distribution du cinéma documentaire. Après avoir grandi à Malte jusqu'aux années 90, elle a étudié les lettres à l'Université Charles à Prague et possède un Master en cinéma documentaire à la London University of the Arts.

De Geschäftsführerin und Head of Acquisitions der internationalen VOD-Plattform Doc Alliance Films/Dafilms.com, die von 7 bedeutenden europäischen Dokumentarfilmfestivals (CPH:DOX, DOK Leipzig, FIDMarseille, Ji.hlava IDFF, Millenium Docs Against Gravity FF, Visions du Réel Nyon, Doclisboa) unterstützt wird. Die Streaming-Plattform bietet reguläre Filmprogramme, von Retrospektiven von weltweit führenden Filmemachern bis zu historischen Archivfilmen und neuen Premiere-Formaten. Als unabhängige Expertin arbeitet Diana auch mit dem Czech Film Fund zusammen. Sie unterrichtet an der Filmakademie in Prag (FAMU), kuratiert Dokumentarfilme für Kinos und Filmfestivals und leitet zahlreiche Filmkompetenz-Projekte wie beispielsweise die Workshops My Street Films oder den tschechischen Fachverband für Film und audiovisuelle Medien. Sie war Mitglied in vielen internationalen Jurys und nahm an didaktischen Branchenpräsentationen teil, mit einem Fokus auf dem Vertrieb von Dokumentarfilmen. Bis in die 1990er-Jahre wuchs sie in Malta auf, sie absolvierte ein Studium in den Geisteswissenschaften an der Karls-Universität Prag und machte ihren Master in Dokumentarfilm an der London University of the Arts.

En Executive director and Head of Acquisitions at the international VOD platform Doc Alliance Films/Dafilms.com powered by 7 key European documentary film festivals (CPH:DOX, DOK Leipzig, FIDMarseille, Ji.hlava IDFF, Millenium Docs Against Gravity FF, Visions du Réel Nyon, Doclisboa). The streaming platform offers regular film programs ranging from retrospectives of leading world filmmakers to historical archive films as well as new premiere formats. Diana also cooperates with the Czech Film Fund as an independent expert, teaches at the Film Academy in Prague (FAMU), curates documentary films for cinemas and film festivals and runs various film literacy projects such as the My Street Films workshops or the Czech Association for film and audiovisual education. She has been part of many international juries and educational industry presentations focusing on the distribution of documentary films. Brought up in Malta until the 90s, she has a background in humanities from the Charles University in Prague and studied for her Masters in Documentary film at London University of the Arts.

Alejo Franzetti



Fr Alejo Franzetti est né à Buenos Aires. Il est membre du comité de sélection de Berlinale Shorts et du Festival du court métrage d'Hambourg. Il a étudié à l'Universidad del Cine, et complété son Master sous la direction de Thomas Arslan à l'Universität der Künste à Berlin. Il a réalisé des films dans différents formats, dont *The Contrabass* (court métrage) et *Panke* (moyen métrage). Son travail a été projeté notamment à Turin, à Mar del Plata, aux festivals Márgenes et BAFICI, et à l'Anthology Film Archives. En 2014, il a co-fondé INVASION, un festival de cinéma argentin à Berlin, auquel il contribue en tant que programmeur.

De Alejo Franzetti wurde in Buenos Aires geboren. Er ist Mitglied des Auswahlkomitees für die Berlinale Shorts und das Kurzfilm Festival Hamburg. Er studierte an der Universidad del Cine und war Master-Student von Thomas Arslan an der Universität der Künste in Berlin. Er führte bei Filmen unterschiedlicher Formate Regie, zum Beispiel bei *The Contrabass* (Kurzfilm) oder *Panke* (Mittellangfilm). Seine Werke wurden in Turin, Mar del Plata, beim Festival Márgenes, dem BAFICI und in den Anthology Film Archives vorgeführt. 2014 gehörte er zu den Gründern des argentinischen Filmfestivals INVASION in Berlin, für das er als Programmgestalter tätig ist.

En Alejo Franzetti was born in Buenos Aires. He is a member of the selection committees of Berlinale Shorts and the Hamburg Short Film Festival. He studied at the Universidad del Cine and was Master-Student of Thomas Arslan at the Universität der Künste in Berlin. He has directed films in every format, such as *The Contrabass* (short) or *Panke* (medium length). His work has been shown at venues such as Torino, Mar del Plata, Festival Márgenes, Bafici, Anthology Film Archives. In 2014, he co-founded INVASION, the Argentine Film Festival in Berlin, to which he contributes as a programmer.

Consuelo Frauenfelder



Fr Réalisatrice et productrice suisse, née le 10 avril 1978 à Genève. Elle est diplômée de l'Université de Genève, où elle enseigne l'histoire et le cinéma jusqu'en 2017. Fondatrice, en 2012, de la société Garidi Films, elle signe, avec Stefan Lauper, la réalisation de plusieurs courts métrages, dont *À la piscine*, sélectionné aux festivals de Locarno et de la Roche-sur-Yon en 2019. Consuelo Frauenfelder co-produit notamment Yann Gonzalez (*Les rencontres d'après minuit*, *Un couteau dans le cœur*), Quentin Dupieux (*Le Daim*), Hirokazu Kore-eda (*La Vérité*) et Léos Carax (*Annette*). En 2021, Garidi Films crée l'expérience de Réalité Virtuelle *Matterhorn VR*, produite par Red Bull Media House.

De Schweizer Filmemacherin und Produzentin, geboren am 10. April 1978 in Genf. Sie studierte an der Universität Genf, wo sie bis 2017 Geschichte und Film unterrichtete. 2012 gründete sie Garidi Films und führte zusammen mit Stefan Lauper Regie bei mehreren Kurzfilmen, darunter *À la piscine*, der 2019 für die Festivals von Locarno und La Roche-sur-Yon ausgewählt wurde. Consuelo Frauenfelder ist Co-Produzentin von Yann Gonzalez (*Les rencontres d'après minuit*, *Un couteau dans le cœur*), Quentin Dupieux (*Le Daim*), Hirokazu Kore-eda (*La Vérité*) und Léos Carax (*Annette*). Im Jahr 2021 kreiert Garidi Films das Virtual Reality-Experiment *Matterhorn VR*, produziert von Red Bull Media House.

En A Swiss director and producer, born in Geneva on 10 April 1978. She graduated from the University of Geneva, where she taught history and film until 2017. She founded the company Garidi Films in 2012 and, with Stefan Lauper, has directed several short films, including *À la piscine*, in selection at the festivals of Locarno and La Roche-sur-Yon in 2019. Among others, Consuelo Frauenfelder has co-produced Yann Gonzalez (*Les rencontres d'après minuit*, *Un couteau dans le cœur*), Quentin Dupieux (*Le Daim*), Hirokazu Kore-eda (*La Vérité*) and Léos Carax (*Annette*). In 2021, Garidi Films created the *Matterhorn VR* virtual reality experience, produced by Red Bull Media House.

Laila Pakalnina



Fr Laila Pakalnina, l'une des cinéastes les plus prolifiques de Lettonie, est née à Liepaja en 1962. Après son diplôme à l'Université de Moscou en 1986, elle a poursuivi ses études au Gerasimov Institute of Cinematography (VGIK), dont elle est sortie diplômée en 1991. Réalisatrice et scénariste de 31 documentaires, 5 courts-métrages et 6 longs-métrages de fiction, elle cumule au total 42 films, 2 enfants, 1 mari, 2 chiens et 2 vélos. Ses idées de films prennent souvent la forme de la comédie absurde et de la mystification. Ses œuvres ont été présentées en programme officiel à Cannes, Venise, la Berlinale, Locarno, Karlovy Vary, Rome, Tallinn Black Nights ainsi que dans plusieurs autres festivals internationaux, où elles ont remporté de nombreux prix parmi lesquels le prix FIPRESCI à Cannes pour le meilleur court-métrage avec *Pramis/The Ferry* (1996), ou l'Ours d'Or à la Berlinale pour son documentaire *Udens*.

De Laila Pakalnina wurde 1962 in Liepaja geboren und gehört zu Lettlands erfolgreichsten RegisseurInnen. 1986 machte sie ihren Abschluss an der Universität Moskau und setzte ihre Ausbildung bis 1991 am Gerasimov Institute of Cinematography (VGIK) fort. Als Regisseurin und Drehbuchautorin von 31 Dokumentarfilmen, 5 Kurzfilmen und 6 Spielfilmen bringt sie es insgesamt auf 42 Filme, 2 Kinder, 1 Ehemann, 2 Hunde und 2 Velos. Häufig nutzt sie die Form der absurden Mystifizierungskomödie sowie viele Ideen für neue Filme. Ihre Filme wurden im Rahmen des offiziellen Programms in Cannes, Venedig, auf der Berlinale, in Locarno, Karlsbad, Rom, bei den Tallinn Black Nights und auf vielen anderen internationalen Festivals gezeigt, wo sie zahlreiche Preise gewannen. 1996 wurde *Pramis/The Ferry* in Cannes mit dem FIPRESCI-Preis für den besten Kurzfilm ausgezeichnet, ihr Dokumentarfilm *Udens* gewann auf der Berlinale einen Goldenen Bären.

En Laila Pakalnina, one of Latvia's most prolific directors, was born in 1962 in Liepaja. She graduated from Moscow University in 1986 and continued her studies at Gerasimov Institute of Cinematography (VGIK), for which she graduated in 1991. A director and scriptwriter of 31 documentaries, 5 shorts, and 6 fiction features, altogether she has 42 films, 2 children, 1 husband, 2 dogs and 2 bicycles. She often uses the form of absurd mystification comedy and many ideas for new films. Her films have screened in official programmes at Cannes, Venice, Berlinale, Locarno, Karlovy Vary, Rome, Tallinn Black Nights and many other international festivals, where they have won numerous awards such as the FIPRESCI prize in Cannes for the best short film with *Pramis/The Ferry* that she won in 1996 or the Golden Bear at the Berlinale for her documentary film *Udens*.

Prix Preise Awards

Jury des jeunes

Jury interreligieux

Jury Prix ZONTA

Jury Prix FIPRESCI

FIPRESCI – Fédération Internationale de la Presse Cinématographique

Max Borg,
Journaliste, Clap.ch, Corriere del Ticino (Suisse)
Marla Jacarilla,
Journaliste, Contrapicado Escritos sobre Cine, Miradas de Cine (Espagne)
Nachum Mochiach
Journaliste, HABAMA – Culture Site, Atmosphere (Israël)

FIPRESCI – Fédération Internationale de la Presse Cinématographique

Max Borg,
Journalist, Clap.ch, Corriere del Ticino (Schweiz)
Marla Jacarilla,
Journalist, Contrapicado Escritos sobre Cine, Miradas de Cine (Spanien)
Nachum Mochiach
Journalist, HABAMA – Culture Site, Atmosphere (Israel)

FIPRESCI – International Federation of Film Critics

Max Borg,
Journalist, Clap.ch, Corriere del Ticino (Switzerland)
Marla Jacarilla,
Journalist, Contrapicado Escritos sobre Cine, Miradas de Cine (Spain)
Nachum Mochiach,
Journalist, HABAMA – Culture Site, Atmosphere (Israel)

Jury des jeunes

Formé d'élèves du secondaire post-obligatoire de Nyon et Lausanne:
Léa Chapuis, Benjamin Liang, William Pearmund, Odile Piotet
Sous la présidence de Juliette Gaultier de la Haute école d'art et de design – Genève (HEAD)

Jugend Jury

Sie setzt sich aus Schülern der nachobligatorischen Ausbildung aus Nyon und Lausanne zusammen:
Léa Chapuis, Benjamin Liang, William Pearmund, Odile Piotet
Unter Vorsitz von Juliette Gaultier von der Haute école d'art et de design – Genève (HEAD).

Young Audience Jury

Composed of students from post-compulsory secondary school in Nyon and Lausanne:
Léa Chapuis, Benjamin Liang, William Pearmund, Odile Piotet
Under the presidency of Juliette Gaultier Haute école d'art et de design – Genève (HEAD).

Jury interreligieux

Noëmi Gradwohl
Journaliste et rédactrice culturelle de Schweizer Radio SRF2Kultur (Suisse)
PD Dr. Marie-Therese Mäder – Présidente
Professeure associée en sciences des religions et médias (Suisse)
Dr. phil. Wilfried Meichtry
Écrivain, scénariste et cinéaste (Suisse)
Majid Movasseghi
Réalisateur, critique de cinéma, lecteur à l'université (Suisse)

Interreligiöse Jury

Noëmi Gradwohl
Journalistin und Kulturredakteurin des Schweizer Radios SRF2Kultur (Schweiz)
PD Dr. Marie-Therese Mäder – Präsidentin
Außerordentliche Professorin für Religionswissenschaften und Medien (Schweiz)
Dr. phil. Wilfried Meichtry
Schriftsteller, Drehbuchautor und Filmemacher (Schweiz)
Majid Movasseghi
Regisseur, Filmkritiker, Universitätsdozent (Schweiz)

Interreligious Jury

Noëmi Gradwohl
Journalist and cultural editor at Schweizer Radio SRF2Kultur (Switzerland)
PD Dr. Marie-Therese Mäder – President
Associate Professor of Religious Sciences and Media (Switzerland)
Dr. phil. Wilfried Meichtry
Writer, scriptwriter and filmmaker (Switzerland)
Majid Movasseghi
Film director, film critic, university lecturer (Switzerland)

Jury ZONTA

Tom Bidou
Programmateur, Spoutnik (Suisse)
Lila Ribi
Cinéaste (Suisse)
Marion Blöchliger
Membre du Zonta Club (Suisse)

ZONTA Jury

Tom Bidou
Filmkurator, Spoutnik (Schweiz)
Lila Ribi
Filmemacherin (Schweiz)
Marion Blöchliger
Zonta Club-Mitglied (Schweiz)

ZONTA Jury

Tom Bidou
Programmer, Spoutnik (Switzerland)
Lila Ribi
Filmmaker (Switzerland)
Marion Blöchliger
Member of the Zonta Club (Switzerland)

Prix

Compétition Internationale Longs Métrages

Grand Prix remis par la Mobilière
Grand Prix übergeben von die Mobiliar
Grand Jury Prize offered by la Mobilière
CHF 20 000

Prix spécial du Jury remis par Région de Nyon
Spezialpreis übergeben von Région de Nyon
Special Jury Award offered by Région de Nyon
CHF 10 000

Compétition Burning Lights

Prix de la Compétition Burning Lights
remis par le Canton de Vaud
Preis des Burning Lights Wettbewerb
übergeben von Kanton Waadt
Prize in the Burning Lights Competition
offered by the Canton of Vaud
CHF 10 000

Prix spécial du Jury remis
par la Société des Hôteliers de la Côte
Spezialpreis der Jury übergeben
von Société des Hôteliers de la Côte
Special Jury Award offered by
la Société des Hôteliers de la Côte
CHF 5 000

Compétition Nationale

Prix de la Compétition Nationale
remis par SRG SSR
Preis des Nationaler Wettbewerb
übergeben von SRG SSR
Prize in the National Competition
offered by SRG SSR
CHF 15 000

Prix spécial du Jury remis
par SSA/Suissimage
Spezialpreis der Jury übergeben
von SSA/Suissimage
Special Jury Award offered
by SSA/Suissimage
CHF 10 000

Compétition Internationale Moyens et Courts Métrages

Prix – Moyen métrage
remis par la Clinique de Genolier
Preis – Mittellang Film übergeben
von la Clinique de Genolier
Prize – Medium Length offered
by Clinique de Genolier Film
CHF 10 000

Prix du Jury des jeunes – Moyen métrage
remis par l'École Moser
Preis der Jugendjury – Mittellangfilm
übergeben von École Moser
Youth Jury Award – Medium Length Film
offered by École Moser
CHF 5 000

Prix – Court métrage remis par Fondation Goblet
Preis – Kurzfilm übergeben von Fondation Goblet
Prize – Short Film offered by Fondation Goblet
CHF 5 000

Prix du Jury des jeunes – Court métrage
remis par Mémoire Vive
Preis der Jugendjury – Kurzfilm übergeben
von Mémoire Vive

Youth Jury Award – Short Film offered
by Mémoire Vive
CHF 2 500

Prix du public

Prix du public de la section Grand Angle
remis par la Ville de Nyon
Publikumspreis der Grand Angle Sektion
übergeben von Stadt Nyon
Audience Award in the Grand Angle section
offered by Ville de Nyon
CHF 10 000

Invité d'honneur

Prix d'honneur décerné à Emmanuel Carrère
Ehrenpreis verliehen an Emmanuel Carrère
Honorary Award to Emmanuel Carrère

Prix FIPRESCI

Afin de promouvoir le cinéma en tant que
forme d'art et d'encourager le nouveau
et jeune cinéma, la Fédération internationale
des critiques de cinéma décerne le Prix
international de la critique – Prix FIPRESCI
à un premier long métrage présenté dans
le cadre de la Compétition Internationale
Longs Métrages ou de la Compétition
Burning Lights.
Um das Kino als Kunstform zu fördern und das
neue und junge Kino zu ermutigen, vergibt
der Internationale Verband der Filmkritik den
Internationalen Kritikerpreis – FIPRESCI-Preis
an einen Erstlingsfilm, der im Internationalen
Spielfilmwettbewerb oder im Wettbewerb
Burning Lights präsentiert wird.
To promote cinema as an art form and encour-
age new and young cinema, the International
Federation of Film Critics awards the
International Critics' Prize – FIPRESCI Prize to a
first feature film presented in the International
Feature Film Competition or the Burning Lights
Competition.

Prix ZONTA de soutien à la création

Prix à remis à une réalisatrice dont l'œuvre
révèle une maîtrise et un talent qui appellent
un soutien à des créations futures.
Preis für eine Filmemacherin dessen Werk
Können und Talent erkennen lässt und
das Unterstützung für zukünftige Projekte
erfordert.
Prize for a female filmmaker whose work
reveals mastery and talent and calls for
support for future creations.
CHF 5 000

Prix interreligieux

Long métrage de la Compétition Internationale
qui met en lumière des questions de sens de
la vie.
Langfilm des Internationalen Wettbewerbs,
der ein Licht auf die Fragen von Sinn und
Orientierung des Lebens wirft.
Feature film of the International Competition
that sheds light on issues dealing with meaning
and sense of life.
CHF 5 000

Prix Opening Scenes

Prix IDFA Talent
Le ou la lauréate sera invité.e à la prochaine
édition de IDFA pour participer à un programme
sur mesure au sein de IDFA Industry.
Eine(r) der RegisseurInnen der Sektion Opening
Scenes wird zur nächsten Ausgabe der IDFA
eingeladen, um an einem individuellen
Programm und Lehrgängen bei IDFA-Industry
teilzunehmen (Reisekosten und Unterkunft
inklusive).
The winning director will be invited to IDFA's
next edition to participate in a tailor-made
programme within the IDFA Industry.

Prix Ténk

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

Prix de la Fondation culturelle META

Le ou la lauréate sera invitée à une résidence
de création à Slon (Roumanie).
Der/Die GewinnerIn wird zu einer Residenz
in Slon (Rumänien) eingeladen.
The winner will be invited to a creative residency
in Slon (Romania).

Films en lice pour le Prix FIPRESCI

Premier long-métrage

Compétition Internationale Longs Métrages

Faya Dayi
Jessica Beshir

Les Enfants terribles
Ahmet Necdet Cupur

Ostrov – Lost Island
Laurent Stoop, Svetlana Rodina

Courage
Aliaksei Paluyan

Zinder
Aicha Macky

Little Palestine (Diary of a Siege)
Abdallah Al-Khatib

Compétition Burning Lights

Dida
Nikola Ilić, Corina Schwingruber Ilić

Looking for Horses
Stefan Pavlović

Only the Winds
Karim Kassem

Slow Return
Philip Cartelli

Soldat Ahmet
Jannis Lenz

Splinters
Natalia Garayalde

WTC A Love Story
Lietje Bauwens, Wouter de Raeye

Films en lice pour le Prix Zonta

Long métrage (co)réalisé par une cinéaste

Compétition Burning Lights

Dida
Nikola Ilić, Corina Schwingruber Ilić

Notre endroit silencieux
Elitza Gueorguieva

Splinters
Natalia Garayalde

Way Beyond
Pauline Julier

WTC A Love Story
Lietje Bauwens, Wouter de Raeye

Compétition Nationale

Chronicles of That Time
Maria Iorio, Raphaël Cuomo

L'Étincelle
Valeria Mazzucchi, Antoine Harrari

Les Guérisseurs
Marie-Eve Hildbrand

Our Child
Marina Belobrovaja

Pushing Boundaries
Lesia Kordonets

The Lunar Course of My Life
Valerie Bäuerlein

The Mushroom Speaks
Marion Neumann

Compétition Internationale Longs Métrages Internationaler Wettbewerb – Langfilme International Feature Film Competition

Fr Le cinéma du réel contemporain
à travers une sélection de longs
métrages originaux et singuliers.

De Der zeitgenössischer
Dokumentarfilm durch eine Auswahl
origineller und einzigartiger Werke.

En Contemporary non-fiction
filmmaking through a selection
of original and singular feature films.

mlf medium length film
sf short film

1970

Tomasz Wolski
Poland | 2021 | 70' | Polish
World Premiere



Fr 1970. Les travailleur.euse.s en grève manifestent dans certaines villes de Pologne communiste pour s'opposer à l'augmentation des prix. Dans les bureaux des dignitaires, la tension croît à mesure que la révolte s'intensifie. Après *An Ordinary Country* (VdR 2020, Prix du Jury) Tomasz Wolski se plonge une nouvelle fois dans les archives et invente une solution visuelle aussi fertile que saisissante pour adéquatement donner corps aux enregistrements téléphoniques des décideurs : des personnages créés à l'échelle 1:6 et animés en « stop motion » produisent une incarnation troublante,

entre photographie réaliste en mouvement et étranges marionnettes. Si les événements sont, au départ traités avec calme dans l'espoir de reprendre rapidement le contrôle, la situation peu à peu dégénère. Faisant le choix d'adopter le point de vue des politiciens et des militaires, le cinéaste traduit la façon dont la répression violente se manifeste rapidement, tandis que les milices prennent les armes et font des premières victimes. Tomasz Wolski métamorphose un huis clos sordide en un film précis et prodigieux.

De 1970. In einigen Städten des kommunistischen Polens demonstrieren die streikenden ArbeitnehmerInnen gegen die Preiserhöhungen. In den Büros der Würdenträger wächst die Spannung, während sich die Revolte immer weiter zuspitzt. Nach *An Ordinary Country* (VdR 2020, Jury-Preis) durchkämmt Tomasz Wolski erneut die Archive und erfindet eine ebenso passende wie ergreifende visuelle Lösung, um den Telefonaufzeichnungen der Entscheidungsträger Substanz zu verleihen: Figuren im Massstab 1:6, animiert in Stop-Motion, verleihen ihnen auf verstörende Weise Gestalt, zwischen bewegter realistischer Fotografie und seltsamen Marionetten. Während die Ereignisse anfangs ruhig behandelt werden, in der Hoffnung, schnell wieder die Kontrolle zurückzugewinnen, läuft die Situation nach und nach aus dem Ruder. Der Filmemacher beschliesst, den Gesichtspunkt der Politiker und Militärs einzunehmen, und erfasst, wie sich die gewaltsame Repression rasch manifestiert, während sich die Milizen bewaffnen und erste Opfer zu beklagen sind. Tomasz Wolski verwandelt das schmutzige Geschehen, das sich hinter verschlossenen Türen abspielt, in einen präzisen und aussergewöhnlichen Film.

En 1970. Striking workers in certain cities in communist Poland demonstrate against price increases. In the dignitaries' offices, tension grows as the revolt intensifies. After *An Ordinary Country* (VdR 2020, Jury Prize) Tomasz Wolski once again delves into the archives and invents a visual solution that is as fertile as it is gripping to appropriately bring to life the decision-maker's telephone recordings: characters created on a 1:6 scale and animated in stop motion produce a troubling incarnation, somewhere between realist moving photography and strange puppets. While events are initially dealt with calmly in the hope of quickly regaining control, the situation gradually degenerates. Choosing to adopt the point of view of the politicians and the military, the filmmaker translates the way in which the violent repression quickly manifests itself, while the militias take up arms and cause the first casualties. Tomasz Wolski transforms a sordid in camera into a precise and prodigious film. – Emilie Bujès

Screenplay, Photography, Editing
Tomasz Wolski

Sound
Marcin Lenarczyk

Music
Bartłomiej Tyciński, DJ Lenar

Production
Anna Gawlita (Kijora Film)

Filmography
2021 1970
2020 *An Ordinary Country*
2017 Festival
2015 *Daughter* (sf)
2012 *The Palace*
2011 *Doctors*
2010 *H2O* (sf)
2009 *The Lucky Ones* (sf)
2008 *Goldfish*
2006 *The Clinic* (sf)
2004 *If I Were a Fish* (sf)
2003 *Silence*

Contact
Anna Gawlita
Kijora Film
+48 609421497
kijora@gmail.com

Bellum – The Daemon of War

David Herdies, Georg Götmark
Sweden, Denmark | 2021 | 87' | Swedish, English, Dari
World Premiere



Fr La guerre a toujours été le lot de l'humanité, sa forme évoluant dans les âges avec le « progrès ». Mais le développement d'intelligences artificielles bientôt plus humaines que leurs créateurs, et l'hyper-digitalisation des armes changent aujourd'hui la donne. Bill, un vétérán américain d'Afghanistan tente de surmonter les traumatismes vécus en service tout en voulant goûter à nouveau à l'action du conflit, tandis que Paula,

photojournaliste, collecte les images des victimes de « dommages collatéraux » en Afghanistan, ces civil.e.s bombardé.e.s trop souvent par erreur par d'autres humains téléguidant des drones. Enfin, Frederik conçoit en Suède de nouveaux systèmes d'intelligences artificielles pour l'aérospatial, à des fins aussi bien civiles... que militaires. Grâce à une parfaite maîtrise du récit, ces histoires sur trois fronts séparés de milliers de kilomètres font somme pour dessiner en filigrane une réflexion fascinante sur l'avènement d'un nouveau démon de la guerre, et sur les chemins possibles qui s'offrent à l'humanité.

De Der Krieg, dessen Form sich im Laufe der Zeit mit dem «Fortschritt» mitentwickelt hat, war schon immer die Geißel der Menschheit. Allerdings verändern die Entwicklung von künstlicher Intelligenz – bald menschlicher als ihre SchöpferInnen – und die Hyper-Digitalisierung der Waffen heute das Bild. Der amerikanische Afghanistan-Veteran Bill versucht, die Traumata, die er im Dienst erlebt hat, zu verarbeiten, möchte aber gleichzeitig zurück an die Front. Fotojournalistin Paula sammelt Bilder von Opfern der «Kollateralschäden» in Afghanistan, von ZivilistInnen, die viel zu oft versehentlich von anderen Menschen, die Drohnen steuern, bombardiert werden. Frederik entwickelt in Schweden neue künstliche Intelligenzsysteme für die Raumfahrt, die sowohl für zivile als auch militärische Zwecke genutzt werden können. Dank einer perfekten Beherrschung der Erzählung untermalen diese Geschichten an drei Fronten, zwischen denen tausende von Kilometern liegen, filigran eine faszinierende Überlegung zum Aufkommen eines neuen Dämons des Krieges und den Wegen, die der Menschheit offenstehen.

En War has always been humanity's lot, its form evolving with "progress" over the ages. Yet the development of artificial intelligences, soon to be more human than their creators, and the hyper-digitalisation of weapons, are now game changers. Bill, an American veteran who fought in Afghanistan, attempts to overcome the traumas he experienced in service while wanting to taste the action of the conflict once again. Paula, a photojournalist, collects images of the victims of "collateral damage" in Afghanistan, those civilians who are too often bombed by mistake by other humans remotely piloting drones. Finally, in Sweden, Frederik designs new artificial intelligence systems for the aerospace industry, for purposes both civilian and military purposes. Thanks to perfect narrative control, these stories on three fronts separated by thousands of kilometres add up to a fascinating reflection of the advent of a new demon of war, and of the possible paths open to humanity. – Aurélien Marsais

Screenplay
David Herdies, Georg Götmark

Photography
Camilla Skagerström, Ellis Hallin,
Georg Götmark

Sound
Ted Krotkiewski, Thomas Jaeger

Editing
Ida Bregninge, Kristofer Nordin

Music
Krister Linder

Production
Michael Krotkiewski, David Herdies
(Momento Film)

Filmography
2021 Bellum – The Daemon of War
2013 While No One is Watching
2011 The Guerilla Son
2009 Citizen Oketch

Contact
Liselot Verbrugge
Deckert Distribution
+31 624 719 035
liselot@deckert-distribution.com

Courage

Aliaksei Paluyan
Germany, Belarus | 2021 | 90' | Belarusian, Russian
International Premiere



Fr Au commencement du film, la temporalité des images est facilement reconnaissable : le flou de la vidéo analogique renvoie aussitôt aux années 1990, vingt ans avant l'ère du numérique. Pourtant, ces images documentent la permanence d'un passé qui retentit violemment dans l'actualité. Elles font le lien entre les générations de Biélorusses qui ont mené le même combat contre le régime d'Alexandre Loukachenko, président depuis plus de 26 ans. Le Théâtre Libre du Bélarus, protagoniste de cette lutte depuis 2005 et persécuté par le gouvernement, perpétue cette action résistante, utilisant ses œuvres clandestines pour faire connaître les crimes du régime. Le film suit les actions de trois membres actifs, dans le théâtre mais aussi dans les manifestations de masse qui ont suivi les élections présidentielles frauduleuses d'août 2020. Entre action politique et sensibilité cinématographique, Aliaksei Paluyan établit des ponts entre différents moments historiques et différents espaces contestataires – le théâtre et la rue, deux scènes à part entière –, soulignant leur participation à la même résistance qui transcende l'espace et le temps.

De Es ist leicht, die Bilder zu Beginn des Films zeitlich zuzuordnen, die verschwommene Auflösung des analogen Videos verortet ihn zweifellos in den Neunzigern, 20 Jahre vor dem digitalen Zeitalter. Die Bilder bleiben jedoch stoische Dokumente einer Vergangenheit, die die Gegenwart weiterhin stark in Aufruhr versetzt und Brücken zwischen Generationen von BelarussInnen schlägt, die denselben Kampf gegen das Regime Aljaksandr Lukaschenkas kämpfen, der seit mehr als 26 Jahren Präsident von Belarus ist. Das von der Regierung verfolgte Belarus Free Theatre ist seit 2005 Protagonist des Kampfes und bleibt seiner Berufung des Widerstands treu, indem es durch seine heimlichen Werke die Verbrechen des Regimes offenlegt. Der Film folgt den Aktionen von drei aktiven Mitgliedern im Theater und während ihrer Teilnahme an den massiven Protesten nach den betrügerischen Präsidentschaftswahlen im August 2020. Mit kinematografischer Sensibilität und politischer Entschiedenheit setzt Aliaksei Paluyan verschiedene historische Momente und Räume der Unruhe in Bezug zueinander – das Theater und die Strassen, alle mit ihrer eigenen Inszenierung –, um zu zeigen, dass sie demselben Raum und Zeit übergreifenden Widerstand angehören.

En The temporality of the film's first images is easily recognisable: the blurred analogue video instantly refers to the nineties, 20 years before the digital era. However, these images document the permanence of a past that looms large over the present and build bridges between generations of Belarusians who fought the same battle against the regime of Alexander Lukashenko, president for more than 26 years. A protagonist of the struggle since 2005, the Free Theatre of Belarus, persecuted by the government, maintains a vocation of resistance, shedding light through its clandestine works on the crimes committed by the regime. The film follows the actions of three active members inside the Theatre but also during the mass demonstrations that followed the fraudulent presidential elections in August 2020. Between political action and cinematographic sensibility, Aliaksei Paluyan connects different historical moments and spaces of agitation—the theatre and the street, two stages in their own right—highlighting their participation in the same resistance that transcends time and space. – Violeta Bava

Screenplay
Aliaksei Paluyan

Photography
Tanya Haurychyk, Jesse Mazuch

Sound
Vensan Mazmanyany

Editing
Behrooz Karamizade

Production
Jörn Möllenkamp
(Living Pictures Production GbR)

Filmography
2021 Courage
2019 Lake of Happiness (sf)
2017 Country of Women (sf)

Contact
Stefan Kloos
Rise and Shine World Sales
+49 30 47372980
info@riseandshine-berlin.de

Faya Dayi

Jessica Beshir

United States, Ethiopia, Qatar | 2021 | 120' | Oromo
International Premiere



Fr La tradition soufie veut que celui qui mâche la feuille de *khat* trouve le chemin vers l'éternité. Autrefois réservé aux gens de religion, le *khat* est devenu en Éthiopie la culture la plus répandue et la plus lucrative. Ses effets psychotropes sont devenus si populaires que beaucoup d'agriculteurs ont substitué ce petit buisson à leurs cultures habituelles. Son commerce est ainsi devenu une source de revenu importante pour la population locale. Avec ce premier long métrage, Jessica Beshir examine l'existence d'une population dont la vie repose sur cette feuille puissante. Dès la première image, il apparaît toutefois clairement que cette enquête va au-delà de la chronique d'une communauté confrontée aux épreuves de la pauvreté et de la guerre. Dans un noir et blanc somptueux, le film se perd dans un paysage qui semble lui-même sous les effets du *khat*. Des champs à la ville, l'œil discret de la réalisatrice suit la trajectoire de la feuille, traçant un chemin fait de fragments de vie, d'amour, d'espoir et

d'addiction. Le regard sans jugement que porte Jessica Beshir et la beauté instinctive du cadre créent une atmosphère unique, équilibre élégant entre le monumental et l'intime, le mythe et la réalité.

De In der Sufi-Tradition heisst es, dass das Kauen der Blätter des Kathstrauchs den Weg in die Ewigkeit weist. Einst wurde Kath hauptsächlich von religiösen Gruppen verwendet, heute ist er die wichtigste und lukrativste Kulturfrucht Äthiopiens. Seine psychotropen Wirkungen wurden so beliebt, dass viele Landwirte ihre üblichen Feldfrüchte durch diesen kleinen Strauch ersetzten. In der Folge wurde der Handel zu einer wichtigen Einkommensquelle für die Lokalbevölkerung. Jessica Beshirs Erstlingswerk beleuchtet die Existenz von Menschen, deren Leben sich um dieses mächtige Blatt dreht. Allerdings wird ab der ersten Aufnahme klar, dass der Film über die einfache Erstellung der Chronologie einer Gemeinschaft, die mit der Härte von Armut und den Schatten des Kriegs konfrontiert ist, hinausgeht. In prächtigem Schwarz-Weiss verliert sich der Film in einer Landschaft, die unter dem Einfluss des Kathstrauchs zu stehen scheint. Von den Feldern bis in die Stadt folgt das diskrete Auge der Autorin der Spur, die die Blätter des Strauchs hinterlassen, und zeichnet einen Pfad aus Bruchstücken des Lebens, der Liebe, der Hoffnung und der Sucht. Jessica Beshirs urteilsfreier Blick und ihr Gespür für Bildeinstellungen verleihen *Faya Dayi* eine einmalige Atmosphäre, die sich durch ein elegantes Gleichgewicht zwischen monumental und intim, Mythos und Realität auszeichnet.

En In the Sufi tradition, it is said that chewing the khat's leaf will show you the path to eternity. Once limited to religious folk, khat is today the most widespread and lucrative crop in Ethiopia. Its psychotropic effects have become so popular that many farmers substituted this small bush for their usual crop. Its trade has thus become an important source of income for the local population. Jessica Beshir's debut feature examines the existence of people whose lives depends on this powerful leaf, but from the first shot it is clear that the film's investigation goes beyond the mere chronicling of a community facing the harshness of poverty and the shadow of war. In sumptuous black and white, the film loses itself in a landscape that seems under the effect of khat. From the fields to the town, the director's discreet eye follows the trajectory of the leaf, drawing a path made of fragments of life, love, hope and addiction. Beshir's non-judgmental gaze and her instinctive framing give *Faya Dayi* a unique atmosphere built on the elegant balance between the monumental and the intimate, myth and reality. – Rebecca De Pas

Screenplay, Photography

Jessica Beshir

Sound

Jessica Beshir, Natnael Yared

Editing

Jeanne Applegate, Dustin Waldman

Music

William Basinski, Adrian Aniol,
Mehandis Geleto, Kaethe Hostetter

Production

Jessica Beshir (Merkhana Films)

Filmography

2021	Faya Dayi
2017	Hairat (sf)
2017	He Who Dances on Wood (sf)
2017	Heroin (sf)

Contact

Jason Ishikawa
Cinetic Media
808 2776195
jason@cineticmedia.com

Holgut

Liesbeth De Ceulaer
Belgium | 2021 | 74' | Russian, Yakut
Presented in Co-World Premiere with CPH:DOX



Fr La terre fond au cœur de la toundra sibérienne. Comme dans un récit initiatique, le jeune Kymm, accompagné de son frère aîné, part pour une aventure fantastique à la recherche des derniers rennes sauvages. Son voyage, ponctué de légendes fascinantes et de récits anciens, dévoile un paysage en pleine transformation. À l'image des rennes, les chercheur.euse.s d'or sont parti.e.s depuis des décennies pour laisser place aux chercheur.euse.s d'ossements de mammoths. Parmi eux.elles se trouve Semyon, scientifique obsédé par l'idée de retrouver l'ADN de ces mammifères disparus dans le permafrost en dégel. Le regard enthousiaste de l'enfant

devant ce nouveau monde contraste avec celui du scientifique, qui cache mal son inquiétude et sa tristesse face à cet environnement changeant. À partir de ces visions paradoxales, Liesbeth De Ceulaer construit une exceptionnelle aventure humaine, superbement mise en image. Mettant en avant la relation tendue entre l'être humain et son environnement, la réalisatrice signe une réflexion poétique questionnant l'avenir de notre planète.

De Im Herzen der sibirischen Tundra taut der Permafrost. Wie in einem Entwicklungsroman bricht der junge Kymm in Begleitung seines älteren Bruders auf zu einem fantastischen Abenteuer auf der Suche nach den letzten wilden Rentieren. Seine von faszinierenden Legenden und alten Geschichte gespickte Reise spielt vor der Kulisse einer sich wandelnden Landschaft. Wie die Rentiere sind die GoldgräberInnen seit Jahrzehnten verschwunden, ForscherInnen, die nach Mammutgebeinen suchen, haben ihren Platz eingenommen. Zu ihnen gehört der Wissenschaftler Semjon, der von der Idee besessen ist, im auftauenden Permafrost die DNA dieser verschwundenen Säugetiere zu finden. Der begeisterte Blick des Kindes, das diese neue Welt entdeckt, steht im Gegensatz zu dem des Wissenschaftlers, der seine Sorge und seine Traurigkeit angesichts dieser sich verändernden Umwelt schlecht verbergen kann. Mit diesen paradoxen Perspektiven erzählt Liesbeth De Ceulaer ein aussergewöhnliches menschliches Abenteuer, das wundervoll in Bildern wiedergegeben wird. Die Filmemacherin rückt die angespannte Beziehung zwischen Mensch und Umwelt in den Vordergrund und liefert eine poetische Reflexion, die die Zukunft unseres Planeten hinterfragt.

En The earth is melting in the heart of the Siberian tundra. Like in a story of initiation, young Kymm, accompanied by his older brother, sets off on a fantastic adventure in search of the last wild reindeer. His journey, punctuated with fascinating legends and ancient tales, reveals a landscape in a state of flux. Like the reindeer, the prospectors have been gone for decades, making way for mammoth bones diggers. Among them is Semyon, a scientist obsessed with finding the DNA of these mammals that disappeared in the thawing permafrost. The child's enthusiasm for this new world contrasts with that of the scientist, who cannot hide his concern and sadness over this changing environment. From these paradoxical visions, Liesbeth De Ceulaer constructs a superbly visualised and exceptional human adventure. Highlighting the strained relationship between humans and their environment, the director creates a poetic reflection on the future of our planet. – Javier Martín

Photography
Jonathan Wannyn

Sound
Gert Verboven

Editing
Guillaume Graux

Production
Tomas Leyers

Filmography
2021 Holgut
2020 Victoria
2013 Behind the Redwood Curtain
2008 The Best Act on te Isle (sf)

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

Les Enfants terribles

Ahmet Necdet Cupur
France, Germany, Turkey | 2021 | 93' | Turkish, Arabic
World Premiere



Fr Dans le film d'Ahmed Necdet Cupur, les « enfants terribles » sont les frères et sœurs du réalisateur, qui veulent tous échapper comme lui à la vie que leurs parents ont prévue pour eux. Mahmut est à peine devenu adulte que son mariage avec une épouse bien trop jeune est déjà en train de s'écrouler. Zanepe a un tempérament de feu et est fermement décidée à ne pas épouser

son cousin. Elle est prête à tout pour aller à l'Université. Leurs parents, qui peinent à affirmer leur autorité, se demandent ce qui est en train d'arriver au monde qui les entoure. *Les Enfants terribles* est une épopée atemporelle qui adopte les traits d'un drame domestique. Zanepe et Mahmut livrent avec détermination et stratégie une guerre d'indépendance faite d'offensives et de retraites, tout en ne perdant jamais de vue leur but premier : pouvoir choisir leur propre chemin. Ahmed Necdet Cupur saisi avec considération et respect ces combats héroïques ainsi que les émotions les plus subtiles des personnages. Un roman familial sobre et mémorable, qui reflète la société turque et ses mutations actuelles.

De In Ahmed Necdet Cupur's Film sind die *Enfants terribles* seine Geschwister. Sie alle wollen aus dem Leben ausbrechen, das ihre Eltern für sie vorbereitet haben, so wie er es tat. Mahmut ist kaum ein Mann, da droht seine Ehe mit einer viel zu jungen Braut bereits zu scheitern. Die temperamentvolle Zanepe ist fest entschlossen, unter keinen Umständen ihren Cousin zu heiraten. Stattdessen wird sie alles tun, um zu studieren. Die Eltern kämpfen um ihre Autorität und fragen sich, was mit der Welt um sie herum geschieht. *Les Enfants terribles* ist ein zeitloses Epos im Gewand eines häuslichen Dramas. Zanepe und Mahmut führen ihren Unabhängigkeitskrieg mit Entschlossenheit und Strategie, in einem Spiel aus Angriff und Rückzug, wobei sie nie ihr Hauptziel vergessen: ihren eigenen Weg wählen zu können. Ahmed Necdet Cupur fängt diese heroischen Kämpfe und die subtilsten Emotionen seiner Figuren mit Bedacht und Respekt ein. *Les Enfants terribles* ist ein nüchtern inszenierter, einprägsamer Familienroman, in dem sich die türkische Gesellschaft und ihre fortschreitende Wandlung spiegelt.

En In Ahmed Necdet Cupur's film, the *Enfants terribles* are his own siblings, all of whom want to escape the life their parents have planned for them, as he did. Mahmut is barely a man but his wedding to bride far too young is already falling apart. Zanepe has fire in her veins and is determined not to marry her cousin. Instead, she will do whatever it takes to go to University. The parents struggle to assert their authority and wonder what is happening to the world around them. *Les Enfants terribles* is a timeless epic disguised as a domestic drama. Zanepe and Mahmut fight a war of independence with determination and strategy, in a game of attack and retreat, while never forgetting their main aim: to be able to choose their own path. Ahmed Necdet Cupur captures these heroic fights with consideration and respect through the characters' subtle emotions. Directed with sobriety, *Les Enfants terribles* is a memorable family roman which reflects Turkish society and its current mutations. – Rebecca De Pas

Photography

Ahmet Necdet Cupur

Sound

Ahmet Necdet Cupur, Gürkan Özkaya,
Johannes Grehl

Editing

Mathilde Van de Moortel

Music

Paradox Paradise

Production

Delphine Morel (TS Productions)
Anke Petersen (JYOTI Film), Nadir Öperli
(Liman Films)

Filmography

2021 Les Enfants terribles
2017 Latin Babylon (sf)

Contact

Liselot Verbrugge
Deckert Distribution
+49 3412156638
liselot@deckert-distribution.com

Little Palestine (Diary of a Siege)

Abdallah Al-Khatib
Lebanon, France, Qatar | 2021 | 83' | Arabic
World Premiere



Fr Construit après 1948 en périphérie de Damas, Yarmouk est un camp de réfugié.e.s palestinien.ne.s qui s'est étendu au fil des ans jusqu'à devenir un quartier de la capitale. Durant la guerre civile syrienne, Yarmouk a été le théâtre d'affrontements dramatiques entre l'Armée Libre Syrienne et les troupes de Bachar el-Assad. À la suite de ces combats, le camp a été assiégé par l'armée et la population restante abandonnée à son sort. Abdallah el-Khatib, qui est né et a grandi à Yarmouk, a pris sa caméra pour filmer le quotidien du camp, avant d'en être chassé lors de la prise de contrôle de la ville par Daesh. Ses images et ses mots documentent la résistance farouche d'une ville contre ses plus grands ennemis que sont l'isolement et la faim. Le réalisateur filme son peuple avec amour et engagement, et mon-

tre le combat de la dignité contre le désespoir, de la solidarité contre la défaite. Le long métrage d'Abdallah el-Khatib est un monument à la résilience d'un peuple pris dans une tragédie qui se répète continuellement. Tourné sur plus de quatre ans, *Little Palestine (Diary of a Siege)* est un témoignage précieux d'une réalité oubliée par nos chaînes d'information.

De Das 1948 an der Peripherie von Damaskus erbaute palästinensische Flüchtlingslager Jarmuk hat sich im Laufe der Jahre so stark ausgebreitet, dass es zu einem Stadtteil der Hauptstadt wurde. Während des syrischen Bürgerkriegs war Jarmuk Schauplatz eines dramatischen Konflikts zwischen der Freien Syrischen Armee und Bashar Al Assads Truppen. Nach den Zusammenstößen wurde das Lager von Regierungskräften besetzt, und die verbliebene Bevölkerung wurde ihrem Schicksal überlassen. Abdallah Al-Khatib, der in Jarmuk geboren und aufgewachsen ist, nahm seine Kamera und filmte den Alltag im Lager, bevor er verjagt wurde, als Daesch die Stadt einnahm. Seine Bilder und Worte dokumentieren den erbitterten Widerstand einer Stadt gegen Isolation und Hunger, die grössten aller Feinde. Der Regisseur filmt seine Leute mit Liebe und Engagement, zeigt Würde statt Verzweiflung und Solidarität statt Niederlage. Die von Abdallah Al-Khatib aufgenommenen Bilder sind ein Tribut an die Resilienz eines Volkes, das eine sich ständig wiederholenden Tragödie zu erleben scheint. Der über einen Zeitraum von über vier Jahren gedrehte Film *Little Palestine (Diary of a Siege)* ist ein kostbares Zeugnis für eine Realität, die unsere Nachrichtensender praktisch vergessen haben.

En Built after 1948 on the outskirts of Damascus, Yarmouk is a Palestinian refugee camp that has expanded over the years to become one of the capital's districts. During the Syrian civil war, Yarmouk was the theatre of dramatic clashes between the Free Syrian Army and Bashar al-Assad's troops. As a result of the conflict, the camp was besieged by State army and the remaining population abandoned to their fate. Abdallah Al-Khatib, born and raised in Yarmouk, grabbed his camera to film the camp's daily life before being driven out when Daesh overtook the city. His images and words document a city's fierce resistance against the greatest of all enemies: isolation and hunger. The director films his people with love and commitment, portraying dignity over desperation and solidarity over defeat. The images shot by Abdallah Al-Khatib are a monument to the resilience of a people who seem to caught up in an ever-repeating tragedy. Shot over a period of more than 4 years, *Little Palestine (Diary of a Siege)* is a precious testimony of a reality forgotten by our news channels. – Rebecca De Pas

Screenplay
Abdallah Al-Khatib

Photography
Martyr Jamal Khalifeh
Qusai Abu Qasem
Diaa Yahya
Abdallah Al-Khatib
Bassel Abdallah
Ali Taha
Mouayd Zaghmout
Matar Ismail
Hamada Hamid
Majd Almassri

Sound
Pierre Armand

Editing
Qutaiba Barhamji

Production
Jean-Laurent Csinidis (Films de Force Majeure),
Mohammad Ali Atassi (Bidayyat for Audiovisual Arts)

Filmography
2021 Little Palestine (Diary of a Siege)

Contact
Jean-laurent Csinidis
Films de Force Majeure
+33 670025406
production@films-de-force-majeure.com

Ostrov – Lost Island

Svetlana Rodina, Laurent Stoop
Switzerland | 2021 | 92' | Russian
World Premiere



Fr Sur l'île désertique d'Ostrov, perdue en pleine mer Caspienne, une poignée d'habitant.e.s vit sans route, électricité, ni emploi, délaissé.e.s de l'état russe depuis la chute de l'Union soviétique. La pêche au caviar, autrefois le cœur de l'économie insulaire, est aujourd'hui illégale. Pour nourrir sa famille, Ivan se rend régulièrement en mer et bien qu'il ait déjà été emprisonné à deux reprises pour braconnage par les autorités, il reste convaincu que Poutine le sauvera un jour de la misère. Comme la majorité des habitant.e.s d'Ostrov, il continue de suivre les croyances et traditions d'un pays auquel il semble pourtant

ne plus appartenir. Dans cette atmosphère aux airs dystopiques, Svetlana Rodina et Laurent Stoop tissent le portrait d'une famille forcée de s'imaginer un avenir au milieu de ruines ou de se tourner vers l'extérieur, vers la Russie et son actualité. Un documentaire aux images poignantes sur une île emplies de mystères et de contradictions, qui reflète la vaste étendue du territoire russe où le mythe d'une identité et unité nationale semblent toujours parvenir à se faire une place.

De Auf der verlassenen Insel Ostrov, mitten im Kaspischen Meer, lebt eine Handvoll EinwohnerInnen ohne Strasse, Strom und Arbeit, vom russischen Staat nach dem Fall der Sowjetunion im Stich gelassen. Früher war die Kaviar-Fischerei das Zentrum der Wirtschaft der Insel, heute ist sie illegal. Um seine Familie zu ernähren, fährt Ivan trotzdem regelmässig hinaus aufs Meer, und obwohl er bereits zwei Mal wegen Wilderei ins Gefängnis musste, ist er überzeugt, dass ihn Putin eines Tages von seiner Misere erlösen wird. Wie die meisten EinwohnerInnen von Ostrov lebt er weiter nach den Überzeugungen und Traditionen eines Landes, zu dem er nicht mehr zu gehören scheint. In dieser dystopisch anmutenden Atmosphäre zeichnen Svetlana Rodina und Laurent Stoop das Portrait einer Familie, die gezwungen ist, sich eine Zukunft inmitten von Ruinen vorzustellen oder sich nach aussen zu richten, hin zum modernen Russland. Ein Dokumentarfilm mit ergreifenden Bildern über eine Insel voller Geheimnisse und Widersprüche, die die grosse Weite des russischen Landesgebiets widerspiegelt, wo es dem Mythos von einer Identität und einer nationalen Einheit immer zu gelingen scheint, sich einen Platz zu sichern.

En On the desert island of Ostrov, lost out in the Caspian Sea, a handful of inhabitants live without roads, electricity or jobs, abandoned by the Russian state since the fall of the Soviet Union. Caviar fishing, the heart of the insular economy in the past, is now illegal. To feed his family, Ivan regularly goes to sea and, although he has already been imprisoned twice by the authorities for poaching, he remains convinced that Putin will save him from misery one day. Like the majority of Ostrov's inhabitants, he continues to follow the beliefs and traditions of a country to which he no longer really seems to belong. In this atmosphere with a dystopian note, Svetlana Rodina and Laurent Stoop weave a portrait of a family forced to imagine a future for itself amidst the ruins or to turn towards the outside world, towards Russia and its current events. A documentary with poignant images on an island full of mysteries and contradictions, which reflects the vast expanse of the Russian territory where the myth of an identity and national unity always seem to successfully find its place. – Camille Kaiser

Screenplay

Svetlana Rodina, Laurent Stoop

Photography

Laurent Stoop

Editing

Orsola Valenti, Karine Sudan, Svetlana Rodina

Music

Marcel Vaid

Production

Corinna Dästner, Sonja Kilbertus
(DokLab GmbH); Urs Augstburger (SRF)

Filmography

Svetlana Rodina
2021 Ostrov – Lost Island
2016 Knout (sf)
2016 Father & Son (sf)

Laurent Stoop

2021 Ostrov – Lost Island

Contact

Corinna Dästner
DokLab
+41 31 508 05 58
mail@doklab.com

The Bubble

Valerie Blankenbyl
Switzerland, Austria | 2021 | 93' | English
World Premiere



Fr The Villages en Floride est aujourd'hui la « municipalité » à la plus forte expansion du pays: 155 000 habitant.e.s, 54 terrains de golfs, 70 piscines, bientôt quatre fois la taille de Manhattan, le tout impeccablement entretenu. Tous.tes retraité.e.s, les habitant.e.s ont quitté leur Nord glacial pour couler d'heureuses années dans ce paradis où tout n'est que loisirs, insouciance et surtout, où il n'est plus question d'âge. Isolée du reste du monde, la population entretient l'âge d'or d'une Amérique fière et conquérante, républicaine et blanche, consumériste et décomplexée. L'avènement d'un modèle de gouvernance, ici basé sur un business familial ayant réussi à vendre avec succès un lifestyle, le tout alimenté par un organe de presse interne. Valerie Blankenbyl et son équipe viennent gratter le vernis de cette utopie où les autorisations de tournage ne sont

jamais acquises, et où la « direction » semble vouloir museler tout détracteur de la bulle. Car à l'extérieur, la colère de la population gronde. L'annexion de nouvelles terres et le mode de vie énergivore des occupant.e.s ne cessent de mettre à mal un écosystème fragile.

De The Villages in Florida ist heute die am schnellsten wachsende «Gemeinde» des Landes: 155'000 BewohnerInnen, 54 Golfplätze, 70 Schwimmbäder, bald viermal so gross wie Manhattan, alles makellos gepflegt und instandgehalten. Alle RuheständlerInnen haben ihre eisige Heimat im Norden verlassen, um ihren Lebensabend in diesem Paradies zu verbringen, wo Freizeit und Sorglosigkeit auf der Tagesordnung stehen und das Alter keine Rolle mehr spielt. Vom Rest der Welt isoliert lässt die Bevölkerung das goldene Zeitalter eines stolzen, republikanischen und weissen Amerikas, das die Welt eroberte, den Konsumismus erfand und sich von allen Komplexen befreite, weiterleben. Es ist der Erfolg eines Führungsmodells, das hier auf einem Familienbetrieb basiert, dem es mit der Unterstützung einer internen Pressestelle gelungen ist, einen «Lifestyle» zu verkaufen. Valerie Blankenbyl und ihr Team kratzen am Lack dieser Utopie, in der Drehgenehmigungen nicht selbstverständlich sind und die Geschäftsführung scheinbar jedem, der die heile Welt zu stören droht, einen Maulkorb verpassen will. Denn draussen tobt die Wut der Bevölkerung. Die Annexion von neuem Land und die energieverschwendende Lebensweise der BewohnerInnen belasten ein bereits fragiles Ökosystem immer mehr.

En The Villages in Florida is now the "city" with the strongest growth in the country; 155,000 inhabitants, 54 golf courses, 70 swimming pools, it will soon be four times the size of Manhattan, and is all impeccably maintained. All the inhabitants are retired and have left their glacial North to spend happy years in this paradise where everything is just leisure, carefreeness and, above all, where age is no longer an issue. Isolated from the rest of the world, the population enjoys the golden age of a proud and conquering, Republican and white, consumerist and unapologetic America. The advent of a model of governance, here based on a family business that has successfully sold a lifestyle, all of it fed by an internal news organisation. Valerie Blankenbyl and her team scratch away at the veneer of this utopia where authorisations to shoot are never to be taken for granted, and where the "management" seems to want to gag any of the bubble's opponents. For, on the outside, the anger of the local population is growing. The annexation of new lands and the occupants' energy-consuming way of life are constantly jeopardising a fragile ecosystem. – Aurélien Marsais

Photography
Joe Berger

Sound
Bennoit Barraud, Jacques Kieffer

Editing
Nela Märki

Music
Adam Lukas

Production
Dario Schoch (Catpics), Karin C. Berger
(Golden Girls Film), Urs Augstburger (SRF),
Sven Wälti (SSR SRG)

Filmography
2021 The Bubble
2015 4661m² – Der Eindruck von Freiheit
2013 Ma na sapna – A Mother's Dream
2010 I Am Jesus

Contact
Liselot Verbrugge
Deckert Distribution
+31 624719035
liselot@deckert-distribution.com

The First 54 Years. An Abbreviated Manual for Military Occupation

Avi Mograbi

France, Germany, Israel, Finland | 2021 | 110' | Hebrew, English
International Premiere



Fr Depuis 54 ans, des millions de Palestiniens vivent dans les territoires occupés sous régime militaire israélien. Très grand cinéaste familier de Visions du Réel ayant traité sans relâche de la justice au Moyen Orient, Avi Mograbi semble contraint – malgré lui – à poursuivre son ouvrage. Il façonne une plongée dans cette histoire sous forme de manuel d'occupation militaire, s'adossant à des témoignages réunis par Breaking the Silence – une organisation de militaires vétérans ayant servi l'armée israélienne, résolu.e.s à exposer au public israélien la réalité du quotidien dans les territoires occupés. Dans un dispositif simple et méticuleux, les interventions d'Avi Mograbi, qui tel un professeur sarcastique narre les diverses stratégies d'occupation, s'alternent avec les récits des

militaires repentis, retraçant de façon presque technique les méthodes et les pratiques des opérations quotidiennes, dans la routine de l'occupation. Le ton semble rester neutre, pragmatique, sobre. Pourtant, à mesure que le film progresse, une colère viscérale s'installe et enfle, nourrie de chagrin, et avec elle sans doute, une réflexion plus large sur l'humanité.

Screenplay
Avi Mograbi

Photography
Philippe Bellaïche, Tulik Galon

Sound
Joonas Jyrälä

Editing
Avi Mograbi

Production
Serge Lalou, Camille Laemlé (Les Films d'Ici);
Annie Ohayon-Dekel (24images); Elina Pohjola

Filmography
2021 The First 54 Years
2016 Entre les frontières
2012 Dans un jardin je suis entré
2008 Z32
2005 Pour un seul de mes deux yeux
2004 Detail (sf)
2002 Août (avant l'explosion)
1999 Yom Huledet Same'ach Mar Mograbi
1997 Comment j'ai appris à surmonter
ma peur et à aimer Ariel Sharon
1994 Ha-Shich'zoor
1989 Gerush (sf)

Contact
Theo Lionel
The Party Film Sales
+33 (0)1 40 22 92 15
theo.lionel@thepartysales.com

De Seit 54 Jahre leben Millionen von PalästinenserInnen in den besetzten Gebieten unter israelischem Militärregime. Fast widerwillig scheint der grosse, bei Visions Du Réel gut bekannte Filmemacher Avi Mograbi, der sich in seinem Werk unermüdlich mit der Gerechtigkeit im Nahen Osten befasst hat, gezwungen, weiterzumachen. Er ermöglicht es den Zuschauern, in Form eines Handbuchs der militärischen Besetzung, gestützt auf von Breaking the Silence gesammelte Berichte, in diese Geschichte einzutauchen. Die von militärischen VeteranInnen, die in der israelischen Armee gedient haben, gegründete Organisation ist fest entschlossen, die Realität des Alltags in den besetzten Gebieten in Israel öffentlich bekannt zu machen. In einem einfachen und akribischen Aufbau wechseln sich die Interventionen von Avi Mograbi, der die verschiedenen Besetzungsstrategien wie ein sarkastischer Professor erläutert, mit Berichten von reuigen Militärs ab, die fast technisch die Methoden und Praktiken der täglichen Operationen im Besetzungsalltag detaillieren. Der Ton bleibt neutral, pragmatisch, nüchtern. Im Laufe des Films kommt eine viszerale, immer stärker anschwellende Wut auf, befeuert von Verdruss, die zweifellos eine breitere Reflexion über die Menschheit anstösst.

En For 54 years, millions of Palestinians have lived in the occupied territories under Israeli military rule. Avi Mograbi, a highly regarded filmmaker, well-known at Visions du Réel and who has tirelessly dealt with justice in the Middle East, seems compelled—in spite of himself—to continue his work. He delves into this history in the form of a military occupation manual, drawing on testimonies gathered by Breaking the Silence—an organisation of Israeli army veterans intent on exposing the reality of life in the occupied territories to the Israeli public. In a simple and meticulous set-up, the contributions of Avi Mograbi who like a sarcastic teacher narrates the various strategies of the occupation, alternate with the tales of the repentant soldiers, recounting in an almost technical manner the methods and practices of daily operations, part of the routine of occupation. The tone seems to remain neutral, pragmatic and sober. However, as the film unfolds, a visceral anger sets in and swells, fuelled by sorrow, and with it, undoubtedly, a broader reflection on humanity. – Emilie Bujès

The Moon Represents My Heart

La luna representa mi corazón

Juan Martín Hsu
Argentina, Taiwan | 2021 | 100' | Spanish, Chinese
World Premiere



Fr Hanté par la mort violente de son père, Martin Hsu, jeune cinéaste argentin d'origine taïwanaise, revient à Taipei avec son frère Marcelo pour retrouver leur mère. Les retrouvailles laissent apparaître le portrait d'une femme dont le destin tragique est marqué par les années de la Terreur blanche de Taïwan, puis par des difficultés d'intégration lors de son exil en Argentine. Confrontés aux différences linguistiques et culturelles, Martin et son frère installent leur caméra dans l'exigu appartement familial, peu propice à libérer la parole. Comme dans un jeu de miroirs, la mise en scène nous plonge au cœur d'un drame perpétuel.

Les moments de frustration du réalisateur sont éloquentes, et disent la difficulté d'un double processus de quête identitaire et cinématographique, plein d'obstacles, que Martin Hsu déjoue habilement par l'interaction de la fiction et du documentaire. Les sentiments contradictoires du réalisateur résonnent dans le film comme une musique devenue essentielle, apportant des notes tristes et des mélodies inattendues dans ce journal émouvant du déracinement.

De Verfolgt vom gewaltsamen Tod seines Vaters kehrt Martin Hsu, ein junger argentinischer Filmemacher mit taiwanesischen Wurzeln, mit seinem Bruder Marcelo nach Taipeh zurück, um ihre Mutter wiederzutreffen. Durch das Wiedersehen entsteht das Porträt einer Frau, deren tragisches Schicksal zunächst durch Jahre des Weissen Terrors in Taiwan geprägt ist, dann durch die Schwierigkeiten, sich in ihrem argentinischen Exil zu integrieren. Konfrontiert mit sprachlichen und kulturellen Schwierigkeiten stellen Martin und sein Bruder ihre Kamera in der beengten Familienwohnung auf, die dem freien Ausdruck kaum zuträglich ist. Wie in einem Spiel von Spiegeln gewährt die Inszenierung Einblicke in ein ewiges Drama. Die Momente der Frustration des Filmemachers sind vielsagend und erzählen von den Schwierigkeiten einer parallel ablaufenden Identitäts- und filmischen Suche und den damit verbundenen Hindernissen, die Martin Hsu durch die Interaktion von Fiktion und Dokumentarfilm geschickt überwindet. Die widersprüchlichen Gefühle des Filmemachers hallen im Film wider wie eine essenziell gewordene Musik und untermalen dieses bewegende Tagebuch einer Entwurzelung mit tristen Noten und unerwarteten Melodien.

En Haunted by the violent death of his father, Martin Hsu, a young Argentinian filmmaker of Taiwanese origin, returns to Taipei with his brother Marcelo to join their mother. The reunion reveals the portrait of a woman whose tragic fate is marked by the years of the White Terror in Taiwan, then by difficulties integrating during her exile in Argentina. Facing linguistic and cultural differences, Martin and his brother set up their camera in the cramped family apartment, which is poorly suited to encouraging people to talk. Like in a hall of mirrors, the mise-en-scène plunges us into the heart of a perpetual drama. The director's moments of frustration are eloquent, and tell of the difficulty of the double process involved in seeking identity and filmmaking, full of obstacles, that Martin Hsu skilfully circumvents through the interaction of fiction and documentary. The contradictory feelings of the director resonate through the film like now essential music, providing this moving diary of uprooting with sad notes and unexpected melodies. –Javier Martin

Photography
Tebbe Schöningh

Sound
Nicolas Torchinsky

Editing
José Goyeneche, Anita Remon

Production
Mariana Luconi (Proton Cine),
Huang Yin-yu (Moolin films)

Filmography
2021 The Moon Represent My Heart
2015 Historias Breves 10 (sf)
2014 La Salada

Contact
Mariana Luconi
Proton Cine
+549 1136818737
luconi@protoncine.com

Users

Natalia Almada
United States, Mexico | 2021 | 81' | English, Spanish
International Premiere



Fr Partant d'une expérience de la maternité, des défauts intrinsèques de l'être et de l'indéfectible excellence de l'ordinateur, Natalia Almada envisage, sous forme d'essai dystopique, le futur de ses enfants dans un monde technologique. Aimeront-ils les infailibles machines davantage qu'ils l'aiment elle, leur mère imparfaite? Entre émerveillement et effroi, des images d'une beauté spectaculaire s'entrelacent – l'océan traversé par la fibre optique, la forêt en proie aux braises, les serres automatisées, ou les yeux d'une chouette réagissant à la lumière –, rendant compte d'un monde où la technologie surgit dans les moindres recoins, où les écrans ponctuent le quotidien des enfants, où la nature « parfaite », contrainte, devient terrifiante – une approche parfois réminiscente de celle de Nikolaus Geyrhalter. Sensoriel et pro-

fondément lyrique, *Users* parvient à exprimer l'intime et l'irracontable, et élargit le discours à une dimension immanquablement plus vaste et contemporaine du point de vue sociétal. Se tenant à distance résolue de toute ambition pédagogique, la cinéaste livre un film personnel puissant, dont les séquences visuellement saisissantes marqueront longtemps la mémoire.

De Ausgehend von einer Erfahrung der Mutterschaft, den intrinsischen Mängeln des Wesens und der unfehlbaren Exzellenz des Computers, entwirft Natalia Almada in einem dystopischen Essay die Zukunft ihrer Kinder in einer technologischen Welt. Werden sie die unfehlbaren Maschinen mehr lieben als sie, ihre unvollkommene Mutter? Zwischen Staunen und Schrecken wechseln sich Bilder von spektakulärer Schönheit ab – der von Glasfasern durchzogene Ozean, der dem Feuer zum Opfer fallende Wald, automatisierte Gewächshäuser oder die auf Licht reagierenden Augen einer Eule – und erzählen von einer Welt, in der die Technik in den kleinsten Winkeln auftaucht, in der Bildschirme den Alltag der Kinder prägen, in der die «perfekt gemachte» Natur zum Schrecken wird, ein Ansatz, der mitunter an Nikolaus Geyrhalter erinnert. *Users* erzählt sinnlich und zutiefst lyrisch das Intime und das Unsagbare und verleiht dem Diskurs eine zwangsläufig grössere und zeitgenössischere Dimension des gesellschaftlichen Standpunkts. Entschlossen distanziert sich die Filmemacherin von jeglicher pädagogischen Ambition und liefert einen kraftvollen persönlichen Film, dessen visuell eindrucksvolle Sequenzen sich im Gedächtnis verankern.

En Starting from an experience of motherhood, the intrinsic flaws of the human and the unfailing excellence of the computer, Natalia Almada envisages, in the form of a dystopic essay, her children's future in a technological world. Will they love the infallible machines more than they love her, their imperfect mother? Somewhere between shock and awe, images of spectacular beauty are intertwined—the ocean crossed by fibre optic cables, the forest in the grip of embers, automated greenhouses, or the eyes of an owl reacting to the light—, giving an account of a world where technology crops up in every nook and cranny, where screens punctuate children's daily lives, where "perfect" nature, constrained, becomes terrifying—an approach at times reminiscent of that of Nikolaus Geyrhalter. Sensorial and deeply lyrical, *Users* succeeds in expressing the intimate and the unspeakable, and broadens the discourse to an inevitably wider and socially contemporary perspective. Resolutely distancing herself from any pedagogical ambition, the filmmaker delivers a powerful personal film, the visually striking sequences of which will long remain ingrained in the memory. – Emilie Bujès

Photography
Bennett Cerf

Editing
Natalia Almada

Music
Dave Cerf

Production
Josh Penn, Elizabeth Lodge Stepp
(The Department of Motion Pictures)

Filmography
2021 Users
2020 Cinetracts '20 (sf)
2016 Todo lo demás
2011 El Velador
2009 The 8 (mlf)
2009 El General
2005 Al otro lado
2001 All Water Has a Perfect Memory (sf)

Contact
Fabien Westerhoff
Film Constellation
+44 7984523163
sales@filmconstellation.com

Zinder

Aicha Macky

France, Niger, Germany | 2021 | 82' | Hausa

World Premiere



Fr Dans la ville de Zinder au Niger, au cœur du Sahel, des jeunes gens s'organisent en gang face au manque de travail et de perspectives. Ces groupes appelés «Palais» sont issus du quartier de Kara Kara, abritant historiquement lépreux.euses et parias. La réalisatrice et activiste Aicha Macky, née à Zinder, revient dans sa ville natale pour raconter l'histoire de cette jeunesse laissée-pour-compte. Elle s'entretient avec ces hommes, dont les corps et le territoire dans lequel ils vivent, sont profondément marqués par les cicatrices de la violence qui les a traversés – une violence omniprésente dont les racines remontent au temps de la colonisation. Parmi eux,

Siniya Boy, qui fait partie du «Palais Hitler», et qui souhaite monter, avec ses camarades bodybuilders, une société de sécurité; Bawa, ancien chef d'un Palais devenu chauffeur de taxi, hanté par les souvenirs des atrocités commises. Tandis que leurs proches vivent de la contrebande d'essence, importée illégalement depuis la frontière avec le Nigeria. Aicha Macky réalise un portrait bouleversant de Zinder, qu'elle dédie à la jeunesse de son pays.

De In der Stadt Zinder, im Niger, im Herzen der Sahelzone organisieren sich junge Menschen angesichts der Arbeits- und Perspektivlosigkeit in Gangs. Diese Banden, die «Palais» genannt werden, stammen aus dem Quartier Kara Kara, in dem früher die Aussätzigen und Ausgestossenen lebten. Die in Zinder geborene Filmemacherin und Aktivistin Aicha Macky kehrt in ihre Heimatstadt zurück, um die Geschichte dieser sich selbst überlassenen Jugend zu erzählen. Sie spricht mit Männern, deren Körper und Lebensumfeld tief von der Gewalt, die sie erfahren haben, gezeichnet sind, eine allgegenwärtige Gewalt, deren Wurzeln in die Zeit der Kolonisation zurückreichen. Zu ihnen gehören auch Siniya Boy, Mitglied des «Palais Hitler», der mit seinen Bodybuilder-Kameraden eine Sicherheitsfirma gründen will, und Bawa, ehemaliger Anführer eines Palais, der Taxifahrer geworden ist und den die Erinnerungen an die vergangenen Gräueltaten nicht loslassen. Währenddessen leben ihre Angehörigen vom illegalen Handel mit Benzin, das an der nigerianischen Grenze eingeschmuggelt wird. Aicha Macky zeichnet ein ergreifendes Porträt von Zinder, das sie der Jugend ihres Landes widmet.

En In the town of Zinder in Niger, in the heart of the Sahel, young people form gangs to deal with the lack of work and prospects. These groups called "Palais" come from the Kara Kara district, historically home to lepers and outcasts. The director and activist Aicha Macky, born in Zinder, returns there to tell the story of this young generation of social rejects. She talks with these men, whose bodies and the territory in which they live are profoundly scarred by the violence that has crossed them—a pervasive violence whose roots go back to the time of colonisation. Among them: Siniya Boy, who is part of the "Palais Hitler", and who wants to start a security company with his bodybuilder comrades; and Bawa, former leader of a Palais who has become a taxi driver, haunted by memories of the atrocities committed. While their friends live on black market petrol, illegally imported from the border with Nigeria. Aicha Macky draws a heartrending portrait of Zinder that she dedicates to the youth of her country.

– Alice Riva

Photography

Julien Bossé

Sound

Abdoulaye Adamou Mato

Editing

Karen Benainous

Music

Dominique Peter

Production

Clara Vuillermoz

(Point du Jour-Les films du balibari),
Ousmane Samassekou (Tabous production),
Erik Winker (Corso films)

Filmography

2021 Zinder
2016 L'arbre sans fruit (mlf)
2014 Savoir faire le lit (sf)
2015 Moi et ma maigre (sf)

Contact

Stephan Riguet

AndanaFilms

+33 475943467

sriguet@andanafilms.com

Compétition Burning Lights

Burning Lights Wettbewerb

Burning Lights Competition

Fr Une compétition internationale de longs et moyens métrages dédiée aux nouveaux vocabulaires et écritures, à la recherche de nouveaux formats et narrations.

De Ein internationaler Wettbewerb von lang und mittellangen Filmen, die den neuen Wortschätzen und Ausdrucksformen, dem Erforschen und erzählerischen Experimentieren gewidmet ist.

En An international competition of medium length and feature films, dedicated to new vocabularies and expressions and to the research of new formats and narratives.

After the Flood

Yuan Zheng
China | 2021 | 54' | Chinese
World Premiere



Fr Le long du fleuve Jaune repose la métropole de Lanzhou, ville natale du réalisateur Yuan Zheng. Sur une période de quatre ans, il cherche à y filmer les éventuelles traces laissées par les grands aménagements du fleuve, entrepris par le président Mao dans les années 1950. Présentées comme une prouesse d'effort national dans les livres d'Histoire officiels, ces mutations sont encore perçues comme une catastrophe pour certain.e.s. Un fleuve Jaune qui n'est plus jaune, des rivières réduites à des filets d'eau croupie et pestilentielle, et autant de dégâts environnementaux et de dérèglements climatiques irréversibles. Mais dans sa quête qui prend des tournures de fiction post-apocalyptique, Yuan Zheng se heurte à une forme d'amnésie générale dont serait épris les habitant.e.s : à Lanzhou, on poursuit sa vie et ses mondanités et

l'on construit des édifices colossaux à l'architecture « trans-contemporaine ». Le réalisateur, même en ayant recours à un montage libre et envoiçant, en passant du noir et blanc à la couleur, ne parvient pas à recouvrer les traces de la catastrophe. Tout semble se passer comme si celle-ci était tombée dans l'oubli. Et si cela venait à se répéter dans un futur proche, post-pandémie ?

De Am Ufer des Gelben Flusses liegt die Metropole Lanzhou, die Geburtsstadt des Regisseurs Yuan Zheng. Über einen Zeitraum von vier Jahren versucht er, die Spuren zu filmen, die die in den 1950er-Jahren von Präsident Mao angeordneten grossen Verlagerungen des Stromes hinterlassen haben. Sie gingen als Heldentat einer nationalen Anstrengung in die offiziellen Geschichtsbücher ein, von manchen werden sie jedoch noch heute als Katastrophe wahrgenommen. Ein Gelber Fluss, der nicht mehr gelb ist, auf verschmutzte und übelriechende Rinnsale reduzierte Nebenflüsse und viele weitere Umweltschäden und unumkehrbare Klimaveränderungen. Doch auf seiner Spurensuche, die Züge eines postapokalyptischen Spielfilmes annehmend, stösst Yuan Zheng auf eine Form von allgemeiner Amnesie, an der die EinwohnerInnen zu leiden scheinen: in Lanzhou leben sie ihr mondänes Leben weiter und bauen gewaltige Bauwerke mit « trans-moderner » Architektur. Obwohl er sich eines freien und berauschenden Schnitts bedient, mit einem Wechsel von Schwarz-Weiss zu Farbe, gelingt es dem Regisseur nicht, die Spuren der Katastrophe sichtbar zu machen. Die Geschehnisse deuten darauf hin, dass sie in Vergessenheit geraten ist. Was, wenn es sich in naher Zukunft, nach der Pandemie, wiederholt?

En The metropolis of Lanzhou, native city of director Yuan Zheng, lies along the Yellow River. Over a four-year period, he attempted to film the signs left by the works undertaken on the river in the 1950s by Chairman Mao. Presented as a national feat in the official History books, these transformations are still perceived as a catastrophe by some. A Yellow River that is no longer yellow, rivers reduced to streaks of dirty and pestilent water, with considerable environmental damage and irreversible climate change. But, in a quest which takes a unexpected post-apocalyptic fictional turn, Yuan Zheng comes up against a form of general amnesia with which the inhabitants are struck: in Lanzhou, people continue with their life and its mundanities, and build colossal buildings using "trans-contemporary" architecture. The director, even while employing free and heady editing, moving from black-and-white to colour, cannot recover the traces of the catastrophe. It is as if it had all been forgotten. And what if this were to be repeated in the not-so distant future, post-pandemic? – Aurélien Marsais

Photography, Sound, Editing
Yuan Zheng

Production
Yuan Zheng

Filmography
2021 After the Flood
2019 Nights of Proletarian
2018 Dream Delivery (sf)
2018 A Brief History of China Northwest
Airlines

Contact
Yuan Zheng
+86 18519757806
yardbd@gmail.com

Dida

Nikola Ilić, Corina Schwingruber Ilić
Switzerland | 2021 | 78' | Serbian
World Premiere



Fr Dida a des difficultés d'apprentissage et dépend depuis toujours de sa mère. Lorsque celle-ci ne peut plus s'occuper d'elle, c'est au tour de son fils, Nikola, de prendre le relais. Comment aider sa mère à vivre sa vie sans perdre son indépendance? Et comment faire lorsque l'on n'habite pas la même ville, ni le même pays? Nikola et sa femme Corina, réorganisent leur vie pour faire face à ces nouvelles responsabilités. Tandis que Dida découvre le quotidien de son fils à Zurich, Nikola retrouve le petit appartement ouvrier de Belgrade qu'il avait quitté pour s'installer avec Corina en Suisse. Il exprime de manière

franche ses doutes et ses sentiments, dans une voix off qui rappelle le journal intime. Les réalisateurs.rice.s Nikola Ilić et Corina Schwingruber Ilić confient leur histoire à travers un film de famille émouvant qui dresse le portrait intime de Dida et de son univers émerveillé. Avec une bonne dose d'humour, ce long métrage raconte les étapes marquantes de la vie d'un fils et d'une mère qui se redécouvrent à l'âge adulte, entre deux villes et deux cultures.

Photography
Pablo Ferro Živanović

Sound
Ivan Antić

Editing, Music
Myriam Flury

Production
Franziska Sonder, Karin Koch (Dschoint Ventschr Filmproduktion); Urs Augstburger (SRF); Sven Wälti (SSR SRG)

Filmography
Nikola Ilić
2021 Dida
2016 Rakijada
2015 Just Another Day In Egypt
2013 Kanton Jugoslawien
2013 Kod Čoška

Corina Schwingruber Ilić
2021 Dida
2018 All Inclusive (sf)
2017 Ins Holz
2015 Just Another Day In Egypt
2013 Kod Čoška

Contact
Franziska Sonder
Dschoint Ventschr Filmproduktion
+41 797933285
franziska@dvfilm.ch

De Dida hat Lernschwierigkeiten und ist stets von ihrer Mutter abhängig. Als letztere sich nicht mehr um sie kümmern kann, muss Sohn Nikola übernehmen. Aber wie kann er seiner Mutter helfen, ihr Leben zu leben, ohne seine eigene Unabhängigkeit zu verlieren? Wie soll das gehen, wenn man nicht in der gleichen Stadt, ja nicht einmal im gleichen Land lebt? Nikola und seine Frau Corina organisieren ihr Leben neu, um dieser neuen Verantwortung gerecht zu werden. Während Dida den Alltag ihres Sohnes in Zürich kennenlernt, kehrt Nikola in die kleine Arbeiterwohnung in Belgrad zurück, die er verlassen hat, um sich mit Corina in der Schweiz niederzulassen. Durch die an ein privates Tagebuch erinnernde Off-Stimme bringt letzterer seine Zweifel und seine Gefühle unverhohlen zum Ausdruck. Die FilmemacherInnen Nikola Ilić und Corina Schwingruber Ilić vertrauen uns in einem bewegenden Familienfilm, der ein intimes Porträt von Dida und ihrer wundervollen Welt zeichnet, ihre Geschichte an. Mit einer guten Portion Humor erzählt dieser Langfilm von den prägenden Etappen im Leben eines Sohnes und seiner Mutter, die sich im Erwachsenenalter zwischen zwei Städten und zwei Kulturen neu kennenlernen.

En Dida has learning difficulties and still depends on her mother. When the latter is no longer able to look after her, it falls to Dida's son, Nikola, to take over. How can he help his mother live her life without losing his independence? And how can he do so while living in different cities, even different countries? Nikola and his wife Corina reorganise their life to deal with these new responsibilities. While Dida learns about her son's day-to-day life in Zurich, Nikola rediscovers the small worker's apartment in Belgrade that he had left to move in with Corina in Switzerland. He expresses his doubts and feelings frankly, in a voiceover reminiscent of a personal journal. The directors Nikola Ilić and Corina Schwingruber Ilić confide their story through a moving family film that paints an intimate portrait of Dida and her world of wonder. With an ample dose of humour, this feature-length film recounts the milestones in the life of a son and a mother who rediscover each other in adulthood, between two cities and two cultures. – Alice Riva

Edna

Eryk Rocha
Brazil | 2021 | 64' | Portuguese
World Premiere



Screenplay

Gabriela Carneiro da Cunha, Eryk Rocha,
Renato Vallone

Photography

Eryk Rocha, Jorge Chechile

Sound

Bruno Carneiro da Cunha, Waldir Xavier,
Bernardo Adeodato

Editing

Renato Vallone

Music

Guilherme Kastrup, Ava Rocha, Manoel Cordeiro

Production

Eryk Rocha, Gabriela Carneiro da Cunha
(Aruac Filmes)

Filmography

2021	Edna
2020	Reverse Gear (sf)
2019	Burning Night
2016	Cinema Novo
2015	El Aula Vacía "Igor" (sf)
2014	Sunday Ball
2013	Istanbul (sf)
2012	Jards
2012	La Rueda (sf)
2010	Passerby
2009	Pachamama
2008	Clandestine Interval
2005	Medula (sf)
2004	Quimera (sf)
2002	Stones in the sky

Contact

Margarida Serrano
Aruac Filmes
+55 11988900630
aruacfilmes@gmail.com

Fr À partir des années 1970, au milieu de la dictature militaire brésilienne, la politique d'occupation des terres dans la forêt amazonienne a créé d'innombrables conflits dans la région entre les paysans et leurs pourfendeurs. Cette guerre « qui ne finit jamais » est racontée par Edna qui a lutté auprès des paysans pour repousser la menace d'une expulsion. Élevée uniquement par sa mère, arrêtée et torturée par les militaires, elle a survécu à cette vie de guérillas. À partir

du journal intime de sa protagoniste et de ses relations entretenues avec ses amis, Eryk Rocha dresse le portrait magnifique de cette résistante. Irradiant chaque plan de sa présence, Edna habite avec force ce qu'il reste de sa terre. Ode au courage des femmes et à la puissance de la Nature, le film s'intéresse aussi bien aux destinées humaines qu'à l'histoire d'un territoire, les rendant ainsi inextricables. Enfin, dans une fin lumineuse, le film dépasse le passé et le présent pour tendre vers un futur rempli, malgré tout, d'espoir.

De Ab den 1970er-Jahren, mitten in der brasilianischen Militärdiktatur, führte die Besatzungspolitik für die Gebiete im Amazonas in der Region zu unzähligen Konflikten zwischen den Bauern und ihren Widersachern. Dieser «niemals endende» Krieg wird von Edna geschildert, die an der Seite der Bäuerinnen und Bauern kämpfte, um die Bedrohung einer Vertreibung abzuwehren. Sie wuchs nur bei ihrer Mutter auf, wurde verhaftet und von den Militärs gefoltert und hat das Guerilla-Leben überlebt. Anhand des intimen Tagebuchs der Protagonistin und ihrer Beziehungen zu FreundInnen zeichnet Eryk Rocha das wunderbare Porträt dieser Widerstandskämpferin. Stark und entschlossen bewohnt Edna, die mit ihrer Präsenz jede Einstellung zum Strahlen bringt, das, was von ihrem Land übrig ist. Der Film ist eine Ode an den Mut der Frauen und an die Kraft der Natur. Indem er sich sowohl für menschliche Schicksale als auch für die Geschichte eines Gebiets interessiert, verbindet er sie untrennbar miteinander. Und schliesslich, in einem finalen Lichtblick, überwindet der Film die Vergangenheit und die Gegenwart und wendet sich einer Zukunft zu, die trotz allem voller Hoffnung ist.

En Starting in the 1970s, in the middle of the Brazilian military dictatorship, the land occupancy policy in the Amazonian forest created countless conflicts between farmers and their scourge in the region. This "endless" war is recounted by Edna who has fought alongside the farmers to counter the threat of expulsion. Brought up only by her mother, arrested and tortured by the military, she has survived this guerrilla life. Using her protagonist's personal journal and the relationships maintained with her friends, Eryk Rocha draws a magnificent portrait of this resistance fighter. Radiating each shot with her presence, Edna inhabits with determination what remains of her land. An ode to the courage of women and the power of nature, the film is just as interested in human destinies as it is in the history of a territory, thus making them inextricable. Finally, in a bright ending, the film escapes the past and the present to reach towards a future that, in spite of everything, is filled of hope. – Tom Bidou

Le Ventre de la montagne

The Belly of the Mountain

Stephen Loye

France | 2021 | 77' | French, German, English

World Premiere



Fr Le 24 mars 2015, un avion s'écrase sur la commune de Prads-Haute-Bléone, dans les Alpes françaises, sans faire de bruit. Le suicide de son pilote cause la mort immédiate des 150 personnes à bord. Stephen Loye observe, écoute, filme, archive et mène l'enquête de cet événement qui a eu lieu juste à côté de chez lui, entré dans sa maison sous la forme d'une mystérieuse bille noire. Naviguant les images et récits officiels de la compagnie aérienne et des autorités, et ceux officieux des habitant.e.s de la région, il se confronte aux limites de la représentation d'une catastrophe à laquelle il est indirectement lié. Entre archives audiovisuelles, conversations enregistrées et scènes

d'un paysage idyllique mais à jamais affecté, *Le Ventre de la montagne* est un intrigant essai sur les difficultés de narrer une tragédie, qui choisit de se tourner vers les infinies manières dont elle se mêle peu à peu au quotidien et à l'imaginaire des habitant.e.s. Un film imprévisible et magnétique sur ce qui fait événement, et sur la complexité de tout ce que cela réveille en nous.

De Am 24. März 2015 stürzt über der Gemeinde Prads-Haute-Bléone in den französischen Alpen ungehört ein Flugzeug ab. Mit seinem Selbstmord reisst der Pilot die 150 Passagiere an Bord unmittelbar mit in den Tod. Stephen Loye beobachtet, hört zu, filmt, archiviert und ermittelt nach diesem Unglück, das sich direkt neben seinem Zuhause ereignet und in der Form eines geheimnisvollen schwarzen Murmels in sein Haus gerollt ist. Im Wechsel zwischen Bildern und den offiziellen Schilderungen der Fluggesellschaft und der Behörden sowie jenen der EinwohnerInnen der Region stellt er sich den Grenzen der Darstellung einer Katastrophe, mit der er indirekt verbunden ist. Zwischen audiovisuellen Archiven, aufgezeichneten Gesprächen und Szenen einer idyllischen, aber für immer befleckten Landschaft, *Le Ventre de la montagne* ist ein spannender Essayfilm über die Schwierigkeiten, eine Tragödie zu erzählen, der sich auf die endlosen Arten und Weisen konzentriert, mit denen sie nach und nach mit dem Alltag und dem Vorstellungsvermögen der EinwohnerInnen verschmilzt. Ein unvorhersehbarer und fesselnder Film über ein tragisches Ereignis und die Komplexität all dessen, was es in uns auslöst.

En On 24 March 2015, an airplane crashed onto the commune of Prads-Haute-Bléone, in the French Alps, without making a noise. The suicide of its pilot caused the immediate death of the 150 people on board. Stephen Loye observes, listens, films, archives and runs an investigation into this event that happened right next to his home, entering his house in the form of a mysterious black marble. Working his way through the official images and accounts of the airline and the authorities, as well as the unofficial ones of the region's inhabitants, he comes up against the limits of the representation of a catastrophe to which he is indirectly linked. Between audio-visual archives, recorded conversations and scenes of idyllic, although eternally affected, scenery, *Le Ventre de la montagne* is an intriguing essay on the difficulties of narrating a tragedy, which chooses to turn towards the infinite ways in which it gradually blends into the daily life and the imagination of the inhabitants. An unpredictable and magnetic film on what makes an event, and on the complexity of all that it awakens within us. – Camille Kaiser

Photography, Music

Stephen Loye

Sound

Mikaël Barre

Editing

Véronique Aubouy, Stephen Loye

Production

Stephen Loye (Ammonit'cinema); Elisabeth Pawlowski, Elsa Minisini (Baldanders films)

Filmography

2021 Le Ventre de la montagne
2019 Je suis sur terre

Contact

Elsa Minisini
Baldanders Films
+33 685939142
contact@baldandersfilms.com

Looking for Horses

Stefan Pavlović

Netherlands, Bosnia and Herzegovina, France | 2021 | 88' | Bosnian, English
World Premiere



Fr En quête de ses origines en Bosnie, Stefan Pavlovic – réalisateur du film – fait la rencontre de Zdravko, un pêcheur solitaire. Stefan a perdu sa langue maternelle à cause d'un trouble du langage, Zdravko a perdu l'ouïe pendant la guerre de Bosnie-Herzégovine. Dans une compréhension et une empathie mutuelle qui vont au-delà des difficultés d'élocution et d'audition, les deux hommes se lient d'une profonde amitié. Ensemble, ils pêchent au milieu d'un lac artificiel où se confondent les frontières entre l'eau, le ciel et la terre, mais aussi les langues et les souvenirs. Ces paysages évoquent pour l'un ceux de la langue

maternelle perdue et, pour l'autre ceux du silence où il s'est réfugié après la guerre. Le cinéaste filme les prémices de cette amitié et cette émouvante rencontre entre deux générations, divisées par un conflit. La caméra passe de main en main et devient un objet qui permet aux protagonistes de s'exprimer bien au-delà des mots. *Looking for Horses* explore les liens entre langage et traumatismes à travers des choix formels inspirés.

De Auf der Suche nach seinen Ursprüngen trifft der Filmemacher Stefan Pavlovic in Bosnien Zdravko, einen einsamen Fischer. Stefan verlor seine Muttersprache aufgrund einer Sprachstörung, Zdravko verlor während des Bosnienkriegs sein Gehör. Mit gegenseitigem Verständnis und Mitgefühl, das über die Sprach- und Hörstörungen hinausgeht, entsteht zwischen den beiden Männern eine tiefe Freundschaft. Gemeinsam angeln sie auf einem künstlichen See, auf dem die Grenzen zwischen Wasser, Himmel, und Erde verschmelzen, aber auch die Sprachen und die Erinnerungen. Einige Landschaften erinnern den einen an seine verlorene Muttersprache und den anderen an die Stille, in die er sich nach dem Krieg geflüchtet hat. Der Filmemacher filmt den Beginn dieser Freundschaft und diese bewegende Begegnung zwischen zwei Generationen, die durch einen Konflikt getrennt wurden. Die von Hand zu Hand weitergegebene Kamera wird zu einem Objekt dank dem die Protagonisten, sich über Worte hinaus ausdrücken können. Durch inspirierte formelle Entscheidungen erforscht *Looking for Horses* die Beziehungen zwischen Sprache und Traumen.

En In search of his origins in Bosnia, Stefan Pavlovic—the film's director—encounters Zdravko, a solitary fisherman. Stefan lost his mother tongue due to a language impairment; Zdravko lost his hearing during the Bosnian war. With a mutual understanding and empathy that go beyond difficulties of elocution and hearing, the two men become close friends. They fish together in the middle of an artificial lake where the borders between water, sky and land merge, as do languages and memories. For one man, these landscapes evoke those of his lost native tongue and, for the other, those of the silence in which he took refuge after the war. The filmmaker films the beginnings of this friendship and this moving encounter between two generations, divided by a conflict. The camera moves from hand to hand and becomes an object that enables the protagonists to express themselves beyond words. *Looking for Horses* explores the connections between language and traumas through inspired and sensitive formal choices. – Alice Riva

Photography
Stefan Pavlović

Sound
Ranko Pauković

Editing
Sabine Groenewegen, Stefan Pavlović

Music
Karsten Fundal

Production
Kostana Banovic (KAMEN artist residency);
Marleen de Witte (Stichting artTrace);
Eyal Sivan (Momento Films)

Filmography
2021 Looking for Horses
2018 When the Dragon Came (sf)
2017 Horse (sf)
2016 Pearl & Werther (sf)

Contact
Eyal Sivan
Momento Films
+33 672121478
eyal@momento-films.com

Non-Stop Jo ta ke

Aitziber Olaskoaga
Spain | 2020 | 39' | Basque, Spanish
International Premiere



Fr S'inscrivant dans la démarche d'une nouvelle génération de cinéastes espagnols (Eloy Enciso, Luis López Carrasco), Aitziber Olaskoaga interroge comment le cinéma peut encore représenter ce qui a été rapidement enfoui dans la mémoire nationale à l'ère post-franquiste. *Non-Stop* est un voyage sur une route d'images refusées, d'interviews non-accordées et de lieux qui ne figurent pas sur les cartes. Du Pays basque à La Mancha, où se trouve la première prison de haute sécurité construite en Espagne, l'équipe de tournage se confronte à une succession de dénis

et de silences. Prenant à son compte les mots de la poétesse américaine Adrienne Rich – « Tout ce qui est non décrit en images [...] deviendra non seulement inexprimé, mais indicible » – la cinéaste invente son propre dispositif pour réécrire l'Histoire. Dans le plan final magnifique racontant tout ce qu'il est impossible de voir, le film s'achève sur la devise de la Guardia Civil: « Tout pour la patrie ». Ainsi, Olaskoaga finit par justifier la nécessité de son travail, rappelant ironiquement la défection du pouvoir au sujet de sa mission.

De Nach dem Vorbild einer neuen Generation von spanischen Filmemachern (Eloy Enciso, Luis López Carrasco) hinterfragt Aitziber Olaskoaga, wie der Film noch das repräsentieren kann, was schnell im nationalen Gedächtnis im Alter des Post-Franquismus vergraben wurde. *Non-Stop* ist eine Reise durch Bilder, die niemand erlauben will, nicht gewährte Interviews und nicht auf Karten erfasste Orte. Vom Baskenland bis Kastilien-La Mancha, wo das erste Hochsicherheitsgefängnis Spaniens errichtet wurde, steht das Filmteam einer Abfolge von Verdrängungen und Schweigen gegenüber. Die Filmemacherin übernimmt die Worte der amerikanischen Dichterin Adrienne Rich – « Alles, was nicht auf Bildern festgehalten ist [...] bleibt nicht nur unausgesprochen, sondern auch unsäglich » – und erfindet ihre eigenen Mittel, um die Geschichte neu zu schreiben. In der wunderschönen letzten Einstellung, die all das erzählt, was nicht sichtbar ist, endet der Film mit der Devise der Guardia Civil: « Alles für das Vaterland ». So rechtfertigt Olaskoaga die Notwendigkeit ihres Werkes schliesslich und erinnert ironisch an das Fernbleiben der Macht in Bezug auf ihre Mission.

En In line with the approach of a new generation of Spanish filmmakers (Eloy Enciso, Luis López Carrasco), Aitziber Olaskoaga wonders how film can still represent what was quickly buried in the national memory by the post-Franco years. *Non-Stop* is a journey along a road of refused images, denied interviews and places that do not appear on maps. From the Basque Country to La Mancha, home to Spain's first high-security prison, the film crew comes up against a succession of refusals and silences. Taking on the words of the American poet Adrienne Rich – "Whatever is undepicted in images [...] will become, not merely unspoken, but unspeakable." – the filmmaker invents her own system to rewrite History. In the magnificent final shot recounting all that is impossible to see, the film closes with the motto of the Guardia Civil: "All for the homeland." In this way, Olaskoaga ends up justifying the necessity of her work, ironically recalling the absence of those in power with regard to her mission.

– Tom Bidou

Screenplay
Aitziber Olaskoaga

Photography
Maddi Barber

Sound
Hamid Martin, Aidan Reynolds, Pilar Monsell

Editing
Pilar Monsell, Federico Delpero Bejar

Music
Martín Vélez

Production
Aitziber Olaskoaga, Federico Delpero Bejar

Filmography (Selected)
2020 *Non-Stop* (mlf)
2017 *A Crazy Joy* (sf)
2016 *Smiling on the Phone* (mlf)

Contact
Federico Delpero Bejar
fdelperobejar@yahoo.com

Notre endroit silencieux

Our Quiet Place

Elitza Gueorguieva

France, Bulgaria | 2021 | 68' | French, Belarusian, English

World Premiere



Fr Aliona Gloukhova est arrivée en France « avec deux cents mots », qu'elle veut utiliser pour écrire un roman sur la disparition de son père, physicien, aventurier maritime, qui « s'est transformé en dauphin » pour échapper à la dictature communiste biélorusse, au large d'une côte turque, un jour d'octobre 1995 après le naufrage de son bateau. Elitza Gueorguieva, cinéaste d'origine bulgare, l'accompagne avec sa caméra au cours de ce processus de deuil en forme d'enquête sur un homme « ni mort, ni vivant », qui hante les limbes de sa mémoire et qu'elle cherche à rencontrer une dernière fois à travers une autre langue, un espace littéraire déterritorialisé. Avec une délicatesse complice, le film invente son propre écrin pour accueillir « les souvenirs rêvés » fragmentaires qu'Aliona rassemble au fil de ses pérégrinations entre Minsk, Barcelone,

Paris, Arromanches et la Turquie. Il construit un dialogue à deux voix, interrogeant une commune expérience de déracinement qui est aussi la promesse d'une émancipation par l'acte créateur : « plus on s'éloigne de [son] pays, plus on s'en rapproche par la fiction ».

De Aliona Gloukhova kommt mit «zweihundert Wörtern» in Frankreich an, die sie verwenden möchte, um einen Roman über das Verschwinden ihres Vaters zu schreiben, einen Physiker und zur See fahrenden Abenteuerer, der «sich in einen Delfin verwandelte», um der weissrussischen kommunistischen Diktatur zu entkommen, vor der türkischen Küste, an einem Oktobertag 1995, nachdem sein Schiff Schiffbruch erlitten hatte. Die Filmemacherin bulgarischen Ursprungs Elitza Gueorguieva begleitet sie mit ihrer Kamera bei diesem Trauerprozess in Form einer Suche nach den Spuren eines Mannes, der «weder tot noch lebendig ist», der im Halbdunkel ihrer Erinnerung spukt und den sie durch eine andere Sprache, einen deterritorialiserten literarischen Raum, ein letztes Mal zu treffen versucht. Mit verständnisinnigem Feingefühl erfindet der Film seinen eigenen Raum, um die bruchstückhaften «geträumten Erinnerungen» zu empfangen, die Aliona im Laufe ihrer Reisen zwischen Minsk, Barcelona, Paris, Arromanches und der Türkei sammelt. Er lässt einen Dialog mit zwei Stimmen entstehen, die eine gemeinsame Erfahrung der Entwurzelung hinterfragen, die auch das Versprechen einer Emanzipation durch den schöpferischen Akt ist: «Je mehr man sich von [seinem] Land entfernt, desto mehr nähert man sich ihm durch die Fiktion».

En Aliona Gloukhova arrived in France "with two hundred words" that she wants to use to write a novel about the disappearance of her father, a physicist and maritime adventurer, who "turned himself into a dolphin" to escape the Belarusian communist dictatorship, off the Turkish coast, one day in October 1995 after the sinking of his boat. Elitza Gueorguieva, a filmmaker of Bulgarian origin, accompanies her with her camera during this process of bereavement in the form of an investigation into a man who is "neither dead nor alive", who haunts the limbo of her memory and whom she seeks to meet one last time through another language, a deterritorialized literary space. With knowing delicacy, the film invents its own setting to welcome the fragmentary "dreamed memories" that Aliona gathers together during her wanderings between Minsk, Barcelona, Paris, Arromanches and Turkey. It constructs a dialogue with two voices, questioning a shared experience which also holds the promise of emancipation through the creative act: "the more we distance ourselves from [our] country, the more we get closer to it through fiction". – Emmanuel Chicon

Photography

Thomas Favel, Elitza Gueorguieva

Sound, Music

Arno Ledoux

Editing

Melanie Bruax

Production

Eugénie Michel-Villette
(Les Films du Bilboquet);
Bozhilova Martichska (AgitProp)

Filmography

2021 Notre endroit silencieux
2017 Chaque mur est une porte (mlf)

Contact

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

Only the Winds

Karim Kassem
Lebanon, Sweden | 2021 | 132' | Arabic, English
World Premiere



Fr Vivant depuis quelques années à New York, Karim Kassem entreprend un voyage en direction de Beyrouth. Ce retour à la terre natale ne se fait pas sans heurts. À la difficulté d'appréhender à nouveau le territoire s'ajoute une maladie chronique, le rendant temporairement aveugle. Dans les dédales de la ville, le cinéaste renoue avec certaines relations et les interroge sur la situation politique actuelle du pays. Ce temps de guérison, il le met également à profit dans l'écriture d'un nouveau projet de film, qui le conduit dans un institut pour aveugles. Dans ce lieu, il visite les salles de classe

afin de trouver ses personnages et se lie progressivement d'amitié avec Lyne, jeune fille de dix ans. Renvoyant la cécité des résident.e.s à celle du pays tout entier qui laisse cette communauté à la marge, le film file la métaphore politique. Multipliant ainsi les strates narratives, Karim Kassem livre un essai introspectif fourmillant d'idées. Aussi bien portrait d'un pays dont les institutions tombent en désuétude qu'étude métaphysique sur la nature de nos êtres, *Only the Winds* scrute le sens de notre passage sur terre.

Screenplay

Karim Kassem

Photography

Mohamad Hissi, Karim Kassem

Sound

Firas Chidiac, Lara Zakhour

Editing

Soha Choucair

Music

Hiatus

Production

Johan Matton (Changing Film Productions)

Filmography

2021	Only The Winds
2021	Octopus
2018	Sad Bags (sf)
2018	Magda (sf)
2018	Mr.Wool (sf)
2017	The Awakening (mlf)
2017	Father (sf)
2016	Time To Go (sf)
2015	Beirut Displacement (sf)
2012	Red Pearl (sf)

Contact

Screen Productions LLC
Karim Kassem
kasssem.karim6@gmail.com

De Karim Kassem, der seit einigen Jahren in New York lebt, unternimmt eine Reise nach Beirut. Doch die Rückkehr in sein Heimatland verläuft nicht reibungslos. Zu der Schwierigkeit, das Land neu zu erfassen, kommt eine chronische Krankheit, die ihn vorübergehend erblinden lässt. In den Labyrinthen der Stadt lässt der Filmemacher alte Beziehungen wiederaufleben und befragt sie zur aktuellen politischen Lage des Landes. Er nutzt diese Zeit der Heilung zudem, um ein neues Filmprojekt zu schreiben, das ihn in eine Institution für Blinde führt. Dort besucht er die Klassenräume, um seine Darsteller zu finden, und nach und nach entsteht eine Freundschaft zwischen ihm und der zehnjährigen Lyne. Der Film setzt die Blindheit der BewohnerInnen mit der des ganzen Landes in Bezug, ein Land das diese Gemeinschaft an den Rand drängt. Er ist eine politische Metapher. Mit vielschichtigen Erzählebenen liefert Karim Kassem einen introspektiven Essayfilm voller Ideen. *Only the Winds*, zugleich Porträt eines im Verfall begriffenen Landes und metaphysische Studie über unsere Wesensart, befasst sich mit dem Sinn unserer Zeit auf der Erde.

En After living in New York for a few years, Karim Kassem undertakes a journey to Beirut. This return to his native land is not without obstacles. In addition to the difficulty of regaining an understanding of the territory, a chronic illness has temporarily blinded him. In the labyrinth of the city, the filmmaker reconnects with certain acquaintances and asks them about the country's current political situation. He also takes advantage of this healing time to write a new film, which leads him to an institute for the blind. Here, he visits the classrooms in search of his characters and gradually befriends Lyne, a young ten-year-old girl. Comparing the blindness of the residents to that of the entire country, one which sentences such a community to the margins, the film develops a political metaphor. Thus, multiplying the narrative strata, Karim Kassem produces an introspective essay teeming with ideas. As much a portrait of a country fallen into a state of dilapidation as a metaphysical study of the nature of our beings, *Only the Winds* scrutinises the meaning of our time on earth. – Tom Bidou

Searchers

Pacho Velez
United States | 2021 | 80' | English
International Premiere



Fr En 1985, Gabriel García Marquez publiait *L'Amour aux temps du choléra*, dans lequel Florentino Ariza attend plus de cinquante ans que son amour trouve un écho en Fermina Daza. Toute cette attente n'aura pas été en vain. Si la manière de trouver l'âme sœur est aujourd'hui très différente, la quête reste la même. Avec beaucoup d'humour et une précision radiographique, Pacho Velez filme l'amour aux temps de la Covid. Une galerie extraordinairement bien choisie de New-Yorkais.e.s défile devant la caméra pour raconter comment ils.elles rencontrent des partenaires sur les réseaux sociaux et surtout, ce qu'ils.elles recherchent dans leur quête. Tous les âges et

les orientations sexuelles sont représentés. Avec spontanéité, timidité, éloquence ou désenchantement, ils.elles évoquent ce que l'on peut découvrir derrière un pseudo sur Tinder, OkCupid ou d'autres applications. Qu'ils soient en quête d'un partenaire ou d'un coup d'un soir, chacun.e laisse entrevoir un peu de son univers. Et on peut parier qu'aucun.e d'entre eux.elles n'aura à attendre cinquante ans avant d'être aimé.e en retour.

De 1985 veröffentlichte Gabriel García Marquez den Roman *Die Liebe in den Zeiten der Cholera*, in dem Florentino Ariza mehr als fünfzig Jahre lang darauf wartet, dass seine Liebe für Fermina Daza erwidert wird. Sein Warten sollte nicht umsonst sein. Auch wenn die Wege, über die sich die Menschen in der damaligen Zeit kennenlernten, anders waren, die Suche ist nach wie vor dieselbe. Mit Humor und radiografischer Präzision zeigt uns Pacho Velez die Liebe in den Covid-Zeiten. Eine aussergewöhnlich gut getroffene Auswahl von New-YorkerInnen tritt vor die Kamera, um zu berichten, wie sie in sozialen Netzwerken andere Leute kennenlernen, und vor allem, wonach sie suchen. Niemand wird übergangen, weder aufgrund des Alters noch aufgrund der sexuellen Orientierung. Alle offenbaren sich spontan, schüchtern, fließend oder amüsiert und erzählen, was sich hinter einem Namen auf Tinder, OkCupid oder einer anderen App verbergen kann. Durch die Partnersuche oder die Suche nach einem One-Night-Stand gibt Velez' Film Einblicke in einen Teil der Welt seiner Charaktere. Von ihnen wird keiner fünfzig Jahre lang warten müssen, bis seine Liebe erwidert wird, so viel ist sicher.

En In 1985 Gabriel García Marquez published *Love in the Times of Cholera*, in which Florentino Ariza waits for more than fifty years for his love for Fermina Daza to be requited. The wait does not prove in vain. The ways in which people met then were very different, however the quest remains the same. With humour and radiographic precision, Pacho Velez shows us love in the times of Covid. An extraordinarily well-chosen gallery of New Yorkers appear in front of the camera to reveal to us how they meet others through social media and, most importantly, what they were looking for in their quest. No one is left out, neither because of age nor sexual orientation. All reveal themselves spontaneously, shyly, fluently or bemused and speak of what hides behind a name on Tinder or OkCupid or any other app. The search for a partner, or a simple hook-up, reveals in Velez's film a portion of the world of each of the characters. Undoubtedly, none of them will have to wait fifty years for their love to be reciprocated.

– Violeta Bava

Photography
Jim Newberry

Sound
Erin May

Editing
Hannah Buck

Production
Pacho Velez (Asterlight)

Filmography
2021 Searchers
2020 The American Sector
2017 The Reagan Show
2013 Manakamana

Contact
Pacho Velez
Asterlight
+1 2124330158
pachoworks@gmail.com

Slow Return

Philip Cartelli

United States, France | 2021 | 80' | French, English, German, Italian
World Premiere



Fr D'une extrémité à l'autre, *Slow Return* remonte le cours du Rhône. Entre les pêcheurs de Salin-de-Giraud et le glacier du Rhône, Philip Cartelli multiplie les rencontres et interroge la relation entretenue par la population avec le fleuve. Construit comme une succession de brefs épisodes, le film compose une archéologie sensible de l'environnement naturel. Par cette compression de la durée, le cinéaste réussit à explorer le paysage dans toutes ses dimensions. En décrivant notamment les héritages de dépendance et d'exploitation ancrés dans cette nature, il raconte combien elle est plurielle. À la fois

source d'évasion, ressource ou encore marchandise, elle est aussi bien soumise aux activités humaines qu'elle impose ses propres lois. Mêlant également images d'archives aux nouvelles technologies, Cartelli pose un regard sensible sur un temps qui semble révolu, tant le glacier menace de disparaître. Reste alors ce lien indicible qui lie l'homme à la Nature, fait de nécessité et de mystère, dont on ne sait jusqu'où il nous mènera.

De Von einem Ende zum anderen folgt *Slow Return* stromaufwärts dem Lauf der Rhone. Zwischen den Fischern von Salin-de-Giraud und dem Rhonegletscher macht Philip Cartelli viele Begegnungen und hinterfragt die Beziehung der Bevölkerung mit dem Fluss. Der Film, der wie eine Abfolge kurzer Episoden aufgebaut ist, komponiert eine sensible Archäologie der natürlichen Umgebung. Durch diese Kompression der Dauer gelingt es dem Filmemacher, die Landschaft in all ihren Dimensionen zu erforschen. Indem er vor allem die Abhängigkeit und die Nutzung dieser Natur, die in der Geschichte verankert sind, beschreibt, schildert er ihre Vielfalt. Ausflugsziel, Ressource und Ware zugleich, ist sie den menschlichen Aktivitäten ausgesetzt und setzt gleichzeitig ihre eigenen Gesetze durch. Cartelli mischt Archivbilder mit neuen Technologien und wirft einen sensiblen Blick auf eine Zeit, die abgelaufen zu sein scheint, da der Gletscher zu verschwinden droht. Was bleibt, ist die untrennbare Verbindung zwischen Mensch und Natur, bestehend aus Notwendigkeit und Mysterium, von der man nicht weiss, wohin sie uns führen wird.

En *Slow Return* travels up the Rhône, from one end to the other. Between the fishermen of Salin-de-Giraud and the Rhône glacier, Philip Cartelli has numerous encounters and examines the relationship the population maintains with the river. Constructed like a succession of brief episodes, the film composes a sensitive archaeology of the natural environment. Through this compression of time, the filmmaker succeeds in exploring the landscape in all its dimensions. By describing, among other things, the legacies of dependency and cultivation anchored in this natural environment, he reveals its plurality. At once a source of escape, a resource or even a commodity, it is as much subject to human activities as it imposes its own laws. Blending archive images with new technologies, Cartelli also casts a delicate gaze over a time that seems long gone. Such is the threat of the glacier's possible disappearance. There remains only this inexpressible connection between man and Nature, one of necessity and mystery, which will lead us we know not where.

– Tom Bidou

Photography
Philip Cartelli

Sound
Kevin T. Allen

Editing
Marian Ciccarello

Production
Philip Cartelli (Nusquam)

Filmography
2021 *Slow Return*
2019 *Sublunary* (sf)
2016 *Promenade* (mlf)
2015 *Lampedusa* (sf)

Contact
Philip Cartelli
Nusquam
+1 917 319 9695
pcartelli@gmail.com

Soldat Ahmet

Jannis Lenz
Austria | 2021 | 75' | German, Turkish
World Premiere



Fr Une nuit, une hyène rencontre un crocodile. « Comment se passent vos journées, Sire ? » « Très mal, dit le crocodile. Parfois, je pleure de douleur et de tristesse. Mais on me dit que ce sont des larmes de crocodile, alors je souffre encore plus ». Les mots du poète libano-américain Khalil Gibran, qui ouvrent l'histoire d'Ahmet « Ronin » Simsek, résonnent à travers tout le film. Que cherche ce champion de boxe pas comme les autres dans l'armée et le monde du théâtre ? Quel est son rapport avec sa famille d'origine turque, qui insiste pour qu'il se marie et ait des enfants ? Avec sens du rythme et délicatesse,

la caméra de Jannis Lenz suit le « soldat Ahmet » à travers les baraquements, durant le dur entraînement de boxe et les répétitions de théâtre, où il joue un Stanley Kowalski incapable de se laisser porter par ses passions. Ahmet, si méthodique et persévérant, ne semble pas trouver de place en lui pour l'émotion. À moins que ses larmes, incapables de couler, ne passent inaperçues, comme celles du crocodile de la fable que personne ne prend au sérieux.

De Eines Abends begegneten sich eine Hyäne und ein Krokodil. « Wie geht es Ihnen, mein Herr ? » « Es geht mir schlecht. » antwortete das Krokodil. « Manchmal weine ich vor Kummer und Schmerz, und die anderen sagen dann immer: Das sind nur Krokodilstränen. Und das verletzt mich über alles. » Die Worte des libanesisch-amerikanischen Dichters Kahlil Gibran eröffnen nicht nur die Geschichte von Ahmet « Ronin » Simsek, sondern sie schwingen den ganzen Film hindurch mit. Was sucht dieser ungewöhnliche Box-Champion beim Militär und in der Welt des Theaters ? Wie ist sein Verhältnis zu seiner türkischstämmigen Familie, die ihm eindringlich nahelegt, zu heiraten und Kinder zu bekommen ? Mit Sinn für Rhythmus, Schönheit und Behutsamkeit folgt die Kamera von Jannis Lenz dem Soldaten Ahmet in der Kaserne, beim harten Boxtraining und bei den Proben, wo er einen Stanley Kowalski gibt, der sich nicht von seinen Leidenschaften hinreißen lassen kann. Es ist klar, dass sich der methodische und in all seinen Aktivitäten beharrliche Ahmet keinen Raum für Emotionen geben kann. Oder vielleicht werden seine Tränen, die den Weg durch seine Augen nicht schaffen, nicht ernst genommen, wie beim Krokodil in der Fabel.

En One night, a hyena came across a crocodile. "How are you spending the day, Lord ?". "Very badly", replied the crocodile. "Sometimes, in my pain and sadness, I cry. They are crocodile tears, they say, and that hurts me much more than I could say." The words of Lebanese American poet Gibran Kahlil Gibran not only open the story of Ahmet "Ronin" Simsek but they resonate throughout the entire film. What is this unusual boxing champion looking for in the military forces and in the world of theatre ? What is his relationship with his family, of Turkish origin, that insist he should marry and have children ? With musicality, beauty and delicate caution, Jannis Lenz's camera follows the soldier Ahmet inside the barracks, in the demanding boxing training and during his rehearsals, playing a Stanley Kowalski unable to let himself be carried away by his passions. It is clear that Ahmet, methodical and persistent in all his activities, cannot give himself room for emotions. Or perhaps, like the crocodile in the fable, his tears, unable to run through his eyes, merely go unnoticed. - Violeta Bava

Photography

Jakob Fuhr

Sound

Benedikt Palier

Editing

Jannis Lenz, Roland Stöttinger

Music

Benedikt Palier

Production

David Bohun, Lixi Frank (Panama Film)

Filmography

2021	Soldat Ahmet
2020	Battlefield (sf)
2017	Wannabe (sf)
2016	Zero-G (sf)
2015	Schattenboxer (sf)

Contact

David Bohun
Panama Film
+43 6603922440
david@panama-film.com

Splinters Esquirlas

Natalia Garayalde
Argentina | 2020 | 70' | Spanish
International Premiere



Fr Natalia Garayalde a 12 ans en 1995. Avec le caméscope de son père, elle filme la vie de sa famille, un heureux ménage de Río Tercero en Argentine. La ville est notamment connue pour son usine d'armement militaire qui emploie une majeure partie des habitant.e.s. En novembre 1995, l'usine explose, criblant la ville d'éclats d'obus et soufflant les maisons environnantes. La jeune fille documente alors le désastre avec son jeune frère, non sans l'excitation de se trouver au cœur d'un drame national. Et sans savoir qu'un drame familial commençait aussi ce jour de novembre. Vingt ans plus tard, elle retrouve ces cassettes et en compose un film, augmenté par d'autres films amateurs et par des archives nationales et télévisuelles. Avec pudeur, elle revisite ses propres images, déchiffrant ce qu'elle et personne ne pouvaient alors confirmer : un sordide

attentat d'État ayant servi à faire disparaître les traces de la vente illégale d'armes à la Croatie et à l'Équateur entre 1991 et 1995. Un crime qui fait encore flotter dans l'air et dans le sang de ses proches les traces d'ammoniaque et de phosphore blanc des obus.

De 1995 ist Natalia Garayalde 12 Jahre alt. Mit der Videokamera ihres Vaters filmt sie das Leben ihrer Familie, einem glücklichen Haushalt im argentinischen Río Tercero. Die Stadt ist vor allem für ihre Militärwaffenfabrik bekannt, in der ein Grossteil der EinwohnerInnen arbeiten. Im November 1995 explodiert die Fabrik, über der Stadt regnet es Granatsplitter und die angrenzenden Häuser liegen in Schutt und Asche. Mit ihrem kleinen Bruder und nicht ohne Aufregung, live bei einem nationalen Drama dabei zu sein, dokumentiert das junge Mädchen die Katastrophe, wohl wissend, dass an diesem Novembertag auch ein Familiendrama seinen Lauf nehmen wird. Zwanzig Jahre später findet sie die Kassetten wieder und komponiert einen Film, bereichert von Amateurvideos und Material aus den nationalen und Fernseharchiven. Sorgfältig sieht sie ihre eigenen Aufnahmen erneut an und entziffert, was damals weder sie noch die anderen bestätigen konnten: ein schabiges Attentat des Staates, mit dem die Spuren des illegalen Waffenverkaufs an Kroatien und Ecuador zwischen 1991 und 1995 vertuscht werden sollten. Ein Verbrechen, das in der Luft und im Blut ihrer Angehörigen noch immer Spuren von Ammoniak und weissen Phosphorgranaten schweben lässt.

En Natalia Garayalde is 12 years old in 1995. With her father's camcorder, she films her family's life, a happy household in the Argentinian city of Río Tercero. A place particularly renowned for its military munitions factory, which employs a large portion of its inhabitants. In November 1995, the factory explodes, riddling the town with shrapnel and blowing up the surrounding houses. The young girl and her brother then document the disaster, somewhat excited at the idea of being at the heart of a national tragedy. And without knowing that a family drama had begun that November day. 20 years later, she rediscovers these cassettes and turns them into a film, augmented with other amateur films and national and televisual archives. She revisits her own images with modesty, deciphering what she and others could not confirm at the time: a sordid attack by the State that served to dispose of the traces of illegal arms sales to Croatia and Ecuador between 1991 and 1995. A crime that still leaves traces of ammonia and white phosphorus from the shrapnel floating in the air and in the blood of her loved ones. – Aurélien Marsais

Photography
Juan Bianchini

Sound
Federico Disandro

Editing
Julieta Seco, Martín Sappia

Production
Eva Cáceres (Punto de Fuga Cine)

Filmography
2020 Splinters

Contact
Eva Cáceres
Punto de Fuga Cine
+54 93516111656
puntodefugacontenidos@gmail.com

The Great Void

Die Große Leere

Sebastian Mez
Germany | 2021 | 86' | German
World Premiere



Fr Sur une mystérieuse bande-magnétique grésillante, un «visionneur» découvre quelques images en basse définition, tremblantes, qui semblent avoir été tournées lors d'un alunissage. Comme si nous venions d'atterrir sur une autre planète, dont les paysages désertiques – ou plutôt désertés – filmés en plans fixes nous semblent pourtant familiers et nimbés d'une inquiétante étrangeté. Les traces du passé subsistent : engins rouillés, pylônes, artefacts humains qui se multiplient à mesure que le caméraman s'approche de ce que furent des villes, désormais plongées dans une

désolation absolue et silencieuse. Bien que Sebastian Mez (*Metamorphosen*, VdR 2013) ait tourné les images de son nouveau film avant la pandémie qui a figé une bonne partie du monde au printemps dernier, *The Great Void* s'inscrit inmanquablement dans l'imaginaire dystopique que cet événement planétaire a disséminé dans les consciences. En composant une série de tableaux magnifiquement cadrés, vidés de toute présence, le cinéaste allemand regarde, sans ciller, ni plus, ni moins, l'agonie de notre civilisation.

De Auf einem mysteriösen, rauschenden Magnetband entdeckt ein «Betrachter» einige niedrig aufgelöste, verwackelte Bilder, die scheinbar während einer Mondlandung aufgenommen wurden. Es ist, als wären wir gerade auf einem anderen Planeten gelandet, dessen menschenleere, in statischen Einstellungen gefilmte Landschaften vertraut und doch beunruhigend fremd wirken. Spuren der Vergangenheit sind zu sehen: rostige Maschinen, Masten, menschliche Artefakte, die mehr werden, je näher der Kameramann einstigen Städten kommt, die nun in eine absolute und stille Trostlosigkeit getaucht sind. Die Bilder für seinen neuen Film hatte Sebastian Mez (*Metamorphosen*, VdR 2013) bereits vor der Pandemie gedreht, die im vergangenen Frühjahr grosse Teile der Welt zum Stillstand brachte – und doch ist *The Great Void* unverkennbar in der dystopischen Vorstellungswelt verankert, die dieses globale Ereignis in das Bewusstsein der Menschen getragen hat. Mit prächtigen, von jeglicher Präsenz befreiten Einstellungen betrachtet der deutsche Filmemacher ungerührt die Agonie unserer Zivilisation.

En On a mysterious crackling magnetic tape, a "viewer" discovers shaky, low-definition images, which seem to have been shot during a moon landing. It is as if we had just landed on another planet, the desert—or rather deserted—landscapes of which, filmed in static shots, seem nonetheless familiar to us and encircled by a worrying strangeness. Traces of the past remain: rusty machines, pylons, human artefacts that multiply as the cameraman approaches what were towns, now plunged into absolute and silent desolation. Although Sebastian Mez (*Metamorphosen*, VdR 2013) shot the images of his new film before the pandemic that immobilised a large part of the world last spring, *The Great Void* is inevitably enshrined within the dystopic imagination disseminated across consciences by this global event. Composing a series of magnificently framed scenes, emptied of all living presence, the German filmmaker observes without blinking the agony of our civilisation. No more, no less.

– Emmanuel Chicon

Photography

Sebastian Mez

Sound

Genoël von Lilienstern, Sebastian Mez

Editing

Sebastian Mez

Music

Morton J Olsen

Production

Maxi Haslberger,
Balthasar Busmann (Amerikafilm GmbH)

Filmography

2021	The Great Void
2017	Postcards From the Verge
2014	Substanz (sf)
2013	Métamorphoses
2008	Clean Up (sf)

Contact

Maxi Haslberger
Amerikafilm GmbH
+49 1729660385
maxi@amerikafilm.de

Way Beyond

Pauline Julier
Switzerland | 2021 | 60' | French, English
World Premiere



Fr Au CERN, une commission internationale d'experts suit de près le dossier du FCC (Future Circular Collider), immense chantier pour la construction d'un nouvel accélérateur de particules, fruit de la collaboration de plus de 150 institutions et partenaires. Le film de Pauline Julier se présente comme un miroir aux multiples facettes de cette folle et belle aventure aux ramifications insoupçonnées, liant la recherche scientifique aux questions les plus diverses,

et touchant en passant à la stratégie de communication, la politique territoriale, ou encore au financement... Si la science fait rêver, pour convaincre l'opinion publique et les politiques, elle doit savoir se vendre. À travers un brillant travail d'écriture, *Way Beyond* retrace l'histoire de ce défi colossal, évoquant avec charme tout un imaginaire scientifique. Alors que les images d'archives et la bande son, élégante et soignée, jouent la carte du rétro-futurisme, les échanges des expert.e.s réuni.e.s paraissent banals, si pragmatiques et terre à terre, si loin de l'origine de l'univers et des particules fondamentales.

De Am CERN überwacht eine internationale Expertenkommission die gigantische Baustelle des Future Circular Collider, kurz FCC, einem neuen Teilchenbeschleuniger, der das Ergebnis einer Zusammenarbeit von mehr als 150 Institutionen und Partnern ist. Gleich einer Mehrfach-Spiegelfläche zeigt Pauline Juliers Film die vielen ungeahnten Nebenschauplätze dieses verrückten, schönen Abenteuers, das wissenschaftliche Forschung mit Fragestellungen wie Kommunikationsstrategie, Territorialpolitik und Finanzierung in Berührung bringt. Wissenschaft mag zum Träumen bringen, muss sich aber auch geschickt verkaufen, wenn Öffentlichkeit und Politik überzeugt werden sollen. Der Film, der Einblicke in eine reiche wissenschaftliche Vorstellungswelt bietet, zeichnet die Geschichte dieser kolossalen Herausforderung in brillanter Weise nach. Wo Archivbilder und der elegante Soundtrack eine Art Retro-Futurismus entstehen lassen, wirkt der Austausch der versammelten Experten schon fast banal und bodenständig – weit entfernt vom Ursprung des Universums und den Elementarteilchen.

En At CERN, an international commission of experts closely follows the FCC (Future Circular Collider) dossier, an enormous project to construct the new particle accelerator, the result of a collaboration between more than 150 institutions and partners. Pauline Julier's film is presented like a multi-faceted mirror of this mad and beautiful adventure, with its unexpected ramifications, connecting scientific research to the most diverse questions, and thus touching on the communication strategy, territorial policy, or even financing... Although science inspires dreams, if it is to turn public and political opinion in its favour, it must know how to sell itself. Through brilliant writing, *Way Beyond* retraces the story of this colossal challenge, charmingly evoking an entire imaginary scientific world. While the archive images and the elegant and carefully prepared soundtrack send us back to a form of retro-futurism, the discussions between the experts gathered are feeling trivial, overly pragmatic and down-to-earth, so far away from the origin of the universe and fundamental particles. – Javier Martín

Photography
Marion Neumann

Editing
Orsola Valenti

Music
Marc Melià

Production
Joëlle Bertossa (Close Up Films)

Filmography
2021 Way Beyond
2019 Naturales historiae (mlf)
2014 La disparition des Aïtus (mlf)
2012 After (sf)
2010 Noé (sf)
2009 Pamieć (mlf)

Contact
Abel Davoine
Sister
+41 228080863
club@sister-distribution.ch

WTC A Love Story

Lietje Bauwens, Wouter de Raeye
Netherlands, Belgium | 2021 | 60' | Dutch, French, English
World Premiere



Fr Dans les années 1970, le quartier autour de la gare Bruxelles-Nord a été entièrement détruit et ses habitant.e.s délogé.e.s pour faire place au projet «Little Manhattan», un rêve moderniste avec une réplique des tours du World Trade Center comme joyau central. Durant de longues années, les titanesques immeubles sont restés largement inoccupés et le quartier s'est forgé une réputation de ville-fantôme. Aujourd'hui, de nouveaux habitant.e.s occupent les lieux et leur présence pose des questions urbanistiques majeures. Dévoilant et déjouant son propre procédé cinématographique, *WTC A Love Story* explore les relations de pouvoir entre les différent.e.s

protagonistes impliqués.e.s dans le re-développement d'une zone aux multiples enjeux politiques et sociaux. Mettant en scène des personnes réelles et des acteur.rice.s qui les interprètent à l'écran, Lietje Bauwens et Wouter de Raeye exposent avec finesse comment certaines voix prédominent quand les processus de représentation sont accélérés par la présence d'une caméra, mais surtout, par des ambitions personnelles, institutionnelles ou étatiques.

De In den 1970er-Jahren wurde das Quartier um den Bahnhof Bruxelles-Nord vollständig abgerissen, und die BewohnerInnen wurden umgesiedelt, um Platz für das Projekt «Little Manhattan» zu machen, einen modernistischen Traum mit einer Nachbildung der World Trade Center Türme als zentralem Schmuckstück. Viele Jahre standen die riesigen Gebäude weitgehend leer, und das Quartier galt als Geisterstadt. Heute wohnen dort neue EinwohnerInnen, deren Präsenz wichtige städtebauliche Fragen aufwirft. *WTC A Love Story* offenbart sein kinematografisches Verfahren und wirft es zugleich über den Haufen. Der Film erforscht die Machtbeziehungen zwischen den verschiedenen ProtagonistInnen, die an der Neuentwicklung einer Zone mit vielen politischen und sozialen Herausforderungen beteiligt sind. Lietje Bauwens und Wouter de Raeye inszenieren echte Personen und SchauspielerInnen, die sie auf dem Bildschirm interpretieren, und legen mit Feingefühl offen, wie einige Stimmen die Oberhand haben, wenn die Repräsentationsprozesse durch die Präsenz einer Kamera, vor allem jedoch durch persönliche, institutionelle oder staatliche Ambitionen, beschleunigt werden.

En In the 1970s, the district around the Bruxelles-Nord rail station was entirely destroyed and its inhabitants displaced to make way for the "Little Manhattan" project, a modernist dream with a replica of the World Trade Center towers as its crown jewel. For many years, the enormous buildings remained largely unoccupied, and the district gained a reputation as a ghost town. Today, new inhabitants occupy the premises, and their presence raises major urbanistic questions. Unveiling and circumventing its own cinematographical process, *WTC A Love Story* explores the relationships of power between those protagonists involved in the re-development of a zone riddled with political and social issues. Staging encounters between real people and the actors playing them on screen, Lietje Bauwens and Wouter de Raeye delicately expose how certain voices prevail when the representation processes are accelerated not only by the presence of a camera but, above all, by personal, institutional or state ambitions. – Camille Kaiser

Photography
Pieter Dumoulin

Sound
Kwinten van Laethem

Editing
Casimir Cleutjens

Production
Daan Milius (Video Power)

Filmography
2021 WTC A Love Story

Contact
Claudia Sánchez Jiménez
Video Power
+31 628109480
claudia@videopower.eu

Compétition Nationale

Nationaler Wettbewerb

National Competition

Fr Une compétition dédiée aux longs et moyens métrages (co)produits en Suisse.

De Ein Wettbewerb für Langfilme und mittellange Filme, die in der Schweiz (ko)produziert wurden.

En A competition dedicated to feature and medium length films (co) produced in Switzerland.

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

De Das Migros-Kulturprozent unterstützt Nachwuchsregisseurinnen und -regisseure in den Kategorien „Compétition Nationale“ und „Opening Scenes“.

En The Migros Cultural Percentage supports the next generation of directors in the "National Competition" and "Opening Scenes" categories.

À l'intérieur Within

Sabine Bally
Switzerland | 2021 | 44' | French
World Premiere



Fr Dans le quartier de la caserne militaire des Vernets à Genève, entre passé et présent, *À l'intérieur* raconte l'histoire du lieu et de ses destinées individuelles. Souhaitant dépasser la simplicité à laquelle peut inviter le quotidien, Sabine Bally s'invite dans bon nombre d'appartements, donnant ainsi à voir la composition hétéroclite de la population. Incitant ses protagonistes à se tourner vers leur intérieur le plus profond, la cinéaste cherche à saisir la nature de la relation entretenue avec l'espace domestique. Aussi bien espace

physique que mental, le foyer est ainsi dépeint comme le lieu fondamental qui permet d'exister. Afin de composer un ensemble qui apparaisse le plus complet qui soit, le film se construit comme une succession de chroniques domestiques. Ainsi, à travers chaque témoignage, chaque spectateur.ice aura loisir de dessiner sa propre représentation du quartier. Jamais clos sur lui-même, *À l'intérieur* ne cesse de s'ouvrir aux autres pour raconter tout autant les intimités singulières que la micro-histoire d'une ville.

De Im Quartier der Militärkaserne Les Vernets in Genf erzählt *À l'intérieur* zwischen Vergangenheit und Gegenwart die Geschichte dieses Ortes und seiner individuellen Schicksale. Um einen Blick unter die Oberfläche des scheinbar einfachen Alltags zu werfen, macht Sabine Bally Besuche in zahlreichen Wohnungen. Auf diese Weise zeigt sie die bunt zusammengewürfelte Zusammensetzung der Bevölkerung. Indem sie ihre ProtagonistInnen ermutigt, aus ihrem tiefsten Inneren zu erzählen, versucht die Filmemacherin, die Art der Beziehung der BewohnerInnen mit dem Raum der eigenen vier Wände einzufangen. Das Heim, das sowohl ein physischer als auch ein geistiger Raum ist, wird als grundlegender Existenz ermöglichender Ort dargestellt. Um ein möglichst komplettes Gesamtpaket zu liefern, ist der Film wie eine Abfolge von Chroniken aus dem häuslichen Leben aufgebaut. Durch jeden Bericht können sich die ZuschauerInnen ihre eigene Vorstellung von dem Quartier machen. *À l'intérieur* ist niemals verschlossen und öffnet sich ständig den anderen, um nicht nur Privates, sondern auch die Mikrogeschichte der Stadt zu erzählen.

En In the neighbourhood surrounding the military barracks in Les Vernets in Geneva, between the past and the present, *À l'intérieur* tells the story of the place and its individual destinies. Wishing to go beyond the simplicity that daily life can prompt, Sabine Bally visits many apartments, thus giving a glimpse of the heterogeneous composition of the population. Encouraging the protagonists to focus on their deepest interiors, the filmmaker seeks to capture the nature of the relationship with domestic space. Both a physical and mental space, the household is thus depicted as the fundamental place that makes existence possible. In order to compose a whole that appears as complete as possible, the film is constructed like a series of domestic chronicles. Thus, through each testimony, each spectator will have the freedom to draw their own representation of the district. Never closed in on itself, *À l'intérieur* constantly opens up to others to tell the story of singular intimacies as much as the micro-history of a city. – Tom Bidou

Photography
Leandro Monti

Sound
Masaki Hatsui, Adrien Kessler

Editing
Flore Guillet

Production
Sabine Bally (TWOSA Films)

Filmography
2021 *À l'intérieur* (mlf)
2018 *The Martyrs' Trilogy* (sf)
2011 *Agota Kristof – Nonetheless* (sf)
2010 *Albert Hofmann – Perceptions* (mlf)
2009 *Exile in heritage* (mlf)

Contact
Sabine Bally
TWOSA Films
+41 792175841
mail@twosa.com

Chronicles of That Time

Cronache di quel tempo

Maria Iorio, Raphaël Cuomo
Switzerland, Italy | 2021 | 75' | Arabic, Italian, French
World Premiere



Fr La nuit, dans un port, une voiture attend sous la pluie d'embarquer sur un ferry. Le chauffeur fredonne et se souvient du temps où il pouvait traverser la Méditerranée sans visa, avant les traités de Schengen, avant l'apparition de mots comme « migrant clandestin ». Quinze ans plus tard, guidé par la même esquisse de mélodie, un narrateur trace une chronologie pour tenter de comprendre les événements qui ont fait qu'une mer, autrefois espace de rencontres et de partages, est devenue une somme de territoires divisés entre eux par des frontières fermées. Sous la forme d'une mosaïque, Maria Iorio et Raphaël Cuomo assemblent des histoires pour dresser la chronique d'une époque – où la traversée de quelques kilomètres, d'un bout à l'autre de la Méditerranée, a coûté

la vie à des milliers de personnes. À partir de fragments d'images et de discours venus des deux rives, le film réécrit ainsi, à hauteur d'Homme, ce que les politiciens et les médias appellent la « crise migratoire ». *Chronicles of That Time*, hanté par les notes de la divine Oum Kalthoum, nous fait découvrir des espaces qui portent le fardeau d'une histoire déséquilibrée.

De Ein Auto, das in einer regnerischen Nacht in einem Hafen darauf wartet, auf eine Fähre zu fahren. Der Fahrer summt eine Melodie und erinnert sich an eine Zeit, in der er das Mittelmeer ohne Visum überqueren konnte, vor den Schengen-Verträgen und bevor Wörter wie « illegaler Einwanderer » in unserem Wortschatz auftauchten. 15 Jahre später versucht ein Erzähler, anhand der Erinnerung an ein paar Notizen eine Chronologie nachzuzeichnen, um die Entfaltung der Ereignisse zu verstehen, die ein Meer, einst ein gemeinsamer Raum der Begegnung und des Austauschs, in ein durch eine geschlossene Grenze geteiltes Territorium verwandelt haben. Wie ein antikes Mosaik setzen Maria Iorio und Raphaël Cuomo Geschichten zu einer Chronik unserer Zeit zusammen, einer Zeit, in der sich die Navigation über wenige Kilometer zwischen Afrika und Europa für Tausende von Menschen als tödlich erwiesen hat. Der Film sammelt Fragmente von Bildern und Diskursen von beiden Seiten des Mittelmeers und schreibt das, was Politiker und Medien als « Migrationskrise » bezeichnen, aus einer menschlichen Perspektive um. Untermalt mit ein paar Tönen der göttlichen Umm Kulthum führt uns *Chronicles of That Time* an unbekannte Orte, die die Last einer einseitigen Geschichte tragen.

En At night, in a port, a car waits in the rain to board a ferry. The driver hums a melody and recalls a time when he could cross the Mediterranean without a visa, before the Schengen Treaties and before words like « illegal immigrant » appeared in our vocabulary. 15 years later, guided by the memory of a few notes, a narrator traces a chronology to try and understand the events that transformed a sea, once a place of encounters and sharing, into a sum of territories divided by closed borders. Like a mosaic, Maria Iorio and Raphaël Cuomo assemble stories to chronicle a time when navigating a few kilometres between Africa and Europe has cost the lives of thousands of people. Using fragments of images and conversations from both sides of the Mediterranean, the film rewrites what politicians and the media call a « migratory crisis » from a human perspective. Haunted by a few notes of the divine Umm Kulthum, *Chronicles of That Time* will make us discover places that bear the burden of a one-sided History. – Rebecca De Pas

Photography
Raphaël Cuomo

Sound
Gilles Aubry

Editing
Maria Iorio, Raphaël Cuomo

Music
Alessandra Eramo, Mohannad Nasser

Production
Raphaël Cuomo (le réel et le possible)

Filmography
2021 Chronicle of That Time
2016 Appunti del passaggio
2014 From Thousands of Possibilities
2012 Twisted Realism
2009 The Interpreter
2007 Sudeuropa

Contact
Laurence Alary
Argos
+32 22290003
distribution@argosarts.org

Dreaming an Island

Sognando un'isola

Andrea Pellerani
Switzerland | 2021 | 76' | Japanese
World Premiere



Fr En un peu moins de vingt ans, la population d'Ikeshima, au Japon, s'est réduite d'environ 10 000 habitant.e.s à une petite centaine seulement. La fermeture de la mine de charbon a entraîné la transformation de l'île en un site déserté et désertique, où le temps semble suspendu. Reconvertie en musée, la mine est l'unique du pays qui puisse être visitée de l'intérieur et les quelques touristes qui s'y rendent amènent un maigre revenu aux tenancier.ère.s du restaurant et du magasin de souvenirs. Des barres d'habitations dépeuplées aux couloirs d'hôpital restés intacts, la caméra d'Andrea Pellerani se fraie un chemin dans cette île-fantôme, où règnent partout les

ruines d'un âge d'or pas si lointain, mais à jamais perdu. *Dreaming an Island* capte l'état d'abandon d'un lieu dans lequel les adultes projettent leurs souvenirs, alors que les deux seuls enfants qui l'habitent se rendent quotidiennement dans des salles de classe vides. Un voyage plein de poésie qui renvoie au caractère éphémère de toute activité humaine – dont les traces sont peu à peu dissimulées par une nature qui reprend ses droits.

De In weniger als zwanzig Jahren ist die Bevölkerung im japanischen Ikeshima von circa 10 000 EinwohnerInnen auf nur etwas mehr als hundert geschrumpft. Die Schliessung des Kohlebergwerks hat die Insel in einen verlassenen, wüstenähnlichen Ort verwandelt, an dem die Zeit stillzustehen scheint. Das zu einem Museum umfunktionierte Bergwerk ist das einzige im Land, das von innen besichtigt werden kann, und die wenigen Touristen bringen den BetreiberInnen des Restaurants und des Souvenirladens ein kleines Einkommen. Von den Riegeln vor den verlassenen Häusern zu den intakt gebliebenen Krankenhausfluren bahnt sich die Kamera von Andrea Pellerani ihren Weg durch diese Geisterinsel, die von den Ruinen einer nicht allzu fernen, aber für immer verlorenen goldenen Zeit beherrscht wird. *Dreaming an Island* fängt den Zustand der Verwahrlosung eines Ortes ein, den die Erwachsenen mit ihren Erinnerungen verbinden, während die einzigen beiden Kinder, die dort leben, täglich leere Klassenräume aufsuchen. Eine poetische Reise, die an den vergänglichen Charakter jeder menschlichen Aktivität erinnert, deren Spuren nach und nach von der Natur, die sich ihre Rechte zurückerobert, verwischt werden.

En In a little under 20 years, the population of Ikeshima, Japan, decreased from around 10,000 inhabitants to barely a hundred. The closure of the coal mine has transformed the island into a desert and deserted site, where time seems to stand still. Converted into a museum, the mine is the only one in the country that can be visited from the inside and the few tourists that do go there bring in meagre income for the restaurant and souvenir shop. From the rows of depopulated low-rise buildings to the still intact hospital corridors, Andrea Pellerani's camera makes its way through this ghost-island, ruled over by the ruins of a not-so-distant golden age, now lost forever. *Dreaming an Island* captures the state of abandonment of a place in which adults project their memories while the only two children who inhabit it go to empty classrooms every day. A journey full of poetry which reflects the ephemeral nature of all human activity—the traces of which are gradually concealed by the resurgence of nature. – Camille Kaiser

Screenplay

Andrea Pellerani

Photography

Amanda Caprara, Andrea Pellerani

Sound

Rico Andriolo

Editing

Nicolò Tettamanti

Music

Matteo Taheri

Production

Gabriella de Gara (Amka Films Productions)

Michael Beltrami (RSI)

Filmography

2021 *Dreaming an Island*

2018 *Swiss Coast (sf)*

2016 *L'ultimo giro*

2012 *La tua cas è la mia città (mlf)*

Contact

Amel Soudani

Amka Films Productions

+41 0919674076

amka@amka.ch

L'Étincelle

Antoine Harari, Valeria Mazzucchi
Switzerland, Italy, France | 2021 | 61' | French
World Premiere



Fr Éclairée par une lampe torche, une salamandre s'échappe du creux d'une main, plan qui raccorde avec les barricades improvisées, puis, cette présence incongrue, détonnant dans le décor: un policier armé de sa panoplie anti-émeute, dressé au milieu d'un champ fleuri. Bienvenu.e.s dans la «Zone à défendre», 2000 ha de forêts et de bocages près de Nantes, que les autorités françaises destinaient à la construction d'un nouvel aéroport. Ce projet, combattu depuis les années 1970 par les agriculteurs locaux, rejoints par des écologistes et des militant.e.s anarchistes, a finalement été abandonné début 2018. Première victoire, moment de joie partagée devant la caméra de Valeria Mazzucchi et Antoine Harari. Les cinéastes sont parvenu.e.s à gagner la confiance des habitant.e.s de la ZAD

pour filmer une année charnière de leur mouvement: même si les avions ne décolleront jamais, le gouvernement déclenche une politique d'expulsions de la ZAD menée au pas de charge. *L'Étincelle* cartographie avec précision et empathie l'un plus grands espaces autonomes d'Europe, où ont fusionné le désir et l'expérience d'un mode de vie alternatif.

De Im Licht einer Taschenlampe entwischt ein Salamander von einer Handfläche, auf die Einstellung folgen Bilder der improvisierten Barrikaden, dann taucht eine unpassende Präsenz in der Kulisse auf: ein bewaffneter Polizist in voller Kampfmontur, mitten in einem Blumenfeld. Herzlich willkommen in der «Zone zu verteidigen» (ZAD), 2000 ha Wald und Sumpf in der Nähe von Nantes, wo die französischen Behörden einen neuen Flughafen bauen wollten. Dieses Projekt, das seit den 1970er-Jahren von den örtlichen Landwirten, unterstützt von Umweltschützern und anarchistischen Aktivisten, bekämpft wird, wurde 2018 schliesslich verworfen. Der erste Sieg, ein geteilter Moment der Freude vor der Kamera von Valeria Mazzucchi und Antoine Harari. Den FilmemacherInnen ist es gelungen, das Vertrauen der BewohnerInnen der ZAD zu gewinnen, um ein für ihre Bewegung entscheidendes Jahr zu filmen: Auch wenn die Flugzeuge nie starten werden, löste die Regierung eine im Eiltempo vorangetriebene Politik der Vertreibung aus der ZAD aus. Präzise und einfühlsam kartiert *L'Étincelle* eines der grossen autonomen Gebiete Europas, in dem der Wunsch und die Erfahrung einer alternativen Lebensweise miteinander verschmolzen sind.

En Illuminated by a torch, a salamander escapes from the palm of a hand, a shot that connects with the improvised barricades, and then, this incongruous presence, clashing with the scenery: a policeman armed with his riot gear, standing in the middle of a flowery field. Welcome to the "zone to defend" (ZAD), 2,000 hectares of forests and wooded countryside near Nantes that the French authorities had earmarked for the construction of a new airport. This project, fought since the 1970s by local farmers, joined by environmentalists and anarchist activists, was finally abandoned in early 2018. A first victory, a moment of joy shared in front of Valeria Mazzucchi and Antoine Harari's camera. The filmmakers succeeded in gaining the trust of the ZAD's inhabitants to film a pivotal year in their movement: even though the planes will never take off, the government triggers a policy of expulsions from the ZAD pushed through at breakneck speed. With precision and empathy, *L'Étincelle* maps one of the largest autonomous areas in Europe, where the desire for, and experience of, an alternative way of life have merged. – Emmanuel Chicon

Photography

Valeria Mazzucchi, Antoine Harari, Yvann Yagchi

Sound

Valeria Mazzucchi, Antoine Harari

Editing

Christine Hoffet

Music

Matteo Prina

Production

Nicolas Wadimoff, Philippe Coeytaux,
Palmyre Badinier (Akka Films);
Futur Proche; 5e6; Temps Noir

Filmography

Antoine Harari

2021 L'Étincelle

Valeria Mazzucchi

2021 L'Étincelle

2017 Dönüs-Retour (mlf)

2015 Motel Hasankeyf (sf)

Contact

Palmyre Badinier

Akka Films

+41 223451170

p.badinier@akkafilms.ch

Les Guérisseurs

Healers

Marie-Eve Hildbrand
Switzerland | 2021 | 80' | French
World Premiere



Fr Le Dr Hildbrand est sur le point de partir à la retraite tandis que d'autres jeunes médecins prennent la relève. Ce médecin de famille est à la recherche d'une personne pour prendre la succession de son cabinet de campagne. Malgré le fait que la Faculté de médecine regorge d'étudiant.e.s, cette quête ne s'avère pas si simple. À la croisée des générations et des pratiques, *Les Guérisseurs* questionne la vocation et le sens profond de soigner les autres. Marie-Eve

Hildbrand s'intéresse à la dimension humaine de la médecine, dans un système de santé en pleine mutation qui se préoccupe davantage d'innovations technologiques que des qualités d'écoute et d'empathie inhérentes à la pratique médicale. Des portraits attachants, dont celui de son père médecin, composent un film introspectif, qui laisse transparaître les doutes et les interrogations de plusieurs personnes exerçant la médecine traditionnelle et alternative dans la région de Lausanne. *Les Guérisseurs* nous confronte à la pluralité des approches médicales et nous invite à réfléchir à la médecine de demain.

De Dr. Hildbrand ist kurz davor, in Rente zu gehen und das Steuer an jüngere Ärzte zu übergeben. Der Hausarzt sucht einen Nachfolger für seine Landarztpraxis. Obwohl es an der medizinischen Fakultät von Absolventen nur so wimmelt, gestaltet sich diese Suche alles andere als einfach. Am Kreuzweg von Generationen und Praktiken hinterfragt *Les Guérisseurs* die Berufung und den tiefen Sinn der Heilung anderer Menschen. Marie-Eve Hildbrand interessiert sich für die menschliche Dimension der Medizin, in einem sich wandelnden Gesundheitswesen, das immer grösseren Wert auf innovative Technologien statt auf Qualitäten wie das Zuhören legt, die der medizinischen Praxis innewohnen. Aus fesselnden Porträts, darunter das ihres Vaters, der auch Arzt ist, komponiert sie einen introspektiven Film, der die Zweifel und die Fragestellungen durchscheinen lässt, mit denen sich mehrere Personen, die in der Region Lausanne traditionelle und alternative Medizin praktizieren, auseinandersetzen. *Les Guérisseurs* konfrontiert uns mit der Pluralität der medizinischen Ansätze und regt zum Nachdenken über die Medizin der Zukunft an.

En Dr. Hildbrand is about to retire as other young doctors are getting trained. This family doctor is looking for someone to take over his country practice. Despite the fact that the Faculty of Medicine is overflowing with students, the search proves less than simple. At the crossroads of generations and practices, *Les Guérisseurs* questions the vocation and profound meaning of caring for others. Marie-Eve Hildbrand focuses on the human dimension of medicine, in a system undergoing considerable change, which is more concerned with technological innovations than with the qualities of listening and empathy inherent to medical practice. Endearing portraits, including that of her doctor father, make for an introspective film, which reveals the doubts and questions of several people practising traditional and alternative medicine in the Lausanne region. *Les Guérisseurs* confronts us to the plurality of medical approaches and invites us to reflect on the medicine of the tomorrow. – Alice Riva

Screenplay
Marie-Eve Hildbrand

Photography
Augustin Losserand, Marie-Eve Hildbrand

Sound
Timothée Zurbuchen, Etienne Curchod,
Jérôme Cuendet

Editing
Emilie Morier, Julie Lena

Music
Christian Pahud

Production
Agnieszka Ramu, Jean-Stéphane Bron
(Bande à part Films); Sven Wälti (SSR/SRG);
Steven Artels (RTS)

Filmography
2021 Les Guérisseurs

Contact
Agnieszka Ramu
Bande à part Films
+41 213119034
aramu@bandeapartfilms.com

Living Water

Žít vodu

Pavel Borecký

Switzerland, Czech Republic, Jordan | 2020 | 77' | English, Arabic

International Premiere



Fr La Jordanie est l'un des pays avec le moins de ressources en eau du monde. *Living Water* articule un discours sur les enjeux économiques, politiques et environnementaux, à partir de la lutte pour l'accès et la gestion de l'eau des villages situés dans le désert du Wadi Rum. Enfouie sous ce désert se trouve la nappe fossile de Disi, dernière source d'eau potable du pays. Cette réserve d'eau, non durable, est réservée aux grandes exploitations agricoles et aux projets mégalomanes de la ville d'Aqaba, aux dépens des communautés indigènes. Alors que d'un côté des investisseurs profitent de cette source pour des projets lucratifs, d'autres sont confrontés à des pénuries et un accès très limité à l'eau. Cette histoire d'eau est racontée col-

lectivement par des spécialistes, des ouvrier.ère.s, des habitant.e.s, qui apparaissent dans les archives et les images tournées par Pavel Borecký. *Living Water* est une quête alliant anthropologie et ethnographie visuelle à travers une recherche formelle très maîtrisée. Le réalisateur signe un premier long métrage écographique et poétique sur l'or bleu.

De Jordanien ist eines der Länder mit den geringsten Wasservorkommen der Welt. Anhand des Kampfes um den Zugang zu Wasser und die Wasserversorgung der Dörfer in der Wüste Wadi Rum beleuchtet *Living Water* die damit verbundenen wirtschaftlichen, politischen und ökologischen Herausforderungen. Unter dem trockenen Wüstenboden befindet sich der fossile Grundwasserspeicher von Disi, die letzte Trinkwasserquelle des Landes. Diese nicht nachhaltige Wasserreserve ist für die grossen landwirtschaftlichen Betriebe und grössenwahnsinnigen Projekte der Küstenstadt Aqaba reserviert, was auf Kosten der indigenen Gemeinschaften geht. Während einerseits Investoren für lukrative Projekte von dieser Quelle profitieren, müssen andere mit Knappheit und einem stark eingeschränkten Zugang zu Wasser umgehen. Diese Geschichte über Wasser wird von ExpertInnen, ArbeiterInnen und EinwohnerInnen erzählt, die in Archivmaterial und den von Pavel Borecký aufgenommenen Bildern zu Wort kommen. *Living Water* ist eine Spurensuche, die durch eine äusserst beherrschte formelle Recherche Anthropologie und visuelle Ethnografie vereint. Der Filmemacher liefert einen ersten sonografischen und poetischen Langfilm über das blaue Gold.

En Jordan is one of the countries with the fewest water resources in the world. *Living Water* formulates a discourse on economic, political and environmental issues, starting with the struggle for access to and management of water in villages located in the Wadi Rum desert. Buried beneath this desert lies the fossilised Disi aquifer, the country's last source of drinking water. This unsustainable water supply is reserved for large-scale farming and megalomaniacal projects in the seaside city of Aqaba, at the expense of the indigenous communities. While on the one hand, investors are taking advantage of this source for lucrative projects, on the other hand others are facing shortages and very limited access to water. This story of water is recounted collectively by specialists, workers and inhabitants, who appear in the archives and the images shot by Pavel Borecký. *Living Water* is a quest blending anthropology and visual ethnography through a highly masterful formal investigation. The director has made an ecographic and poetic first feature length film about 'blue gold'. – Alice Riva

Screenplay

Pavel Borecký, Veronika Janatková,
Hussam Hussein

Photography, Editing

Pavel Borecký

Sound

John Grzinich

Music

Shadi Khries

Production

Pavel Borecký (Anthropictures)
Veronika Janatková (Pandistan)
Michaela Schauble (Institute
of Social Anthropology, University
of Bern)

Filmography

2020 *Living Water*
2018 *In the Devil's Garden* (sf)
2015 *Solaris* (sf)

Contact

Elena Podolskaya
Antipode
+7 9166045884
elena@antipode-sales.biz

Nostromo

Fisnik Maxville
Switzerland | 2021 | 82' | French, English
World Premiere



Fr Arrivé de France il y a vingt ans par besoin de vivre en osmose avec la nature, Olivier s'est installé sur une petite île que lui prêtent les Amérindiens, située à 200 kilomètres de Yellowknife, unique ville des Territoires du Nord-Ouest canadien. Tel un Robinson moderne, il mène une existence frugale partagée entre la pêche et le fumoir – «une église» ou s'accomplit «le rituel du poisson» que notre héros accompagne parfois d'une danse mystérieuse – devant la caméra complice de Fisnik Maxville qui enregistre ses gestes quotidiens, ses rares confidences et la beauté des aurores boréales propices aux rêveries. Trois Natifs américains – dont un inquiétant personnage qui s'est défiguré avec une arme à feu et porte un passe-montagne – sont venus chasser l'élan dans les parages, leur présence venant troubler la quiétude d'Olivier. Le montage parallèle

va faire tendre *Nostromo* vers un point d'orgue: la rencontre entre l'Européen et les Autochtones, où affleure une méfiance inconsciente historiquement constituée et s'actualise le «drame» du premier contact, qui place, cette fois, l'homme blanc en position de fragilité.

De Olivier, der vor zwanzig Jahren aus Frankreich gekommen war, um in Symbiose mit der Natur zu leben, hat sich auf einer kleinen Insel niedergelassen, die 200 km von Yellowknife, der einzigen Stadt der kanadischen Northwest Territories, entfernt ist, und ihm von den AmerindianerInnen zur Verfügung gestellt wird. Das genügsame Leben des modernen Einsiedlers spielt sich zwischen Fischfang und der Räucherkerze ab, «eine Kirche», in der das «Fischritual» gefeiert wird, das unser Held bisweilen mit einem mysteriösen Tanz begleitet – gefilmt von Fisnik Maxville, der mit seiner verständnisvollen Kamera die alltäglichen Gesten, die seltenen Einblicke in das Private und die traumbezügliche Schönheit der Nordlichter aufzeichnet. Drei amerikanische Ureinwohner – darunter eine verstörende Figur, die sich mit einem Gewehr entstellt hat und eine Schutzhaube trägt – sind zur Elchjagd in die Gegend gekommen und stören mit ihrer Anwesenheit Oliviers Seelenfrieden. Die Parallelmontage bringt den Gipfelpunkt von *Nostromo* zum Vorschein: die Begegnung zwischen dem Europäer und einer von einem historisch bedingten unbewussten Misstrauen geprägten Urbevölkerung, die das «Drama» des ersten Kontakts aufleben lässt, das diesmal den weissen Mann in eine heikle Lage bringt.

En Arriving from France 20 years ago due to a desire to live in osmosis with nature, Olivier set himself up on a small island lent to him by First Nations people, located 200 km from Yellowknife, the only town in the Canadian Northwest Territories. Like a modern Robinson, he leads a frugal existence split between fishing and the smokehouse—a “church” in which “the fish ritual” is performed, with our hero sometimes accompanying it with a mysterious dance—in front of the complicit camera of Fisnik Maxville who records his daily gestures, his rare confessions and the beauty of the northern lights which are conducive to reveries. Three Native Americans—including a disquieting character who disfigured himself with a firearm and wears a balaclava—have come to hunt elk in the vicinity, their presence disturbing Olivier's peace of mind. The parallel editing moves *Nostromo* towards a climax: the meeting between the European and the indigenous people, in which an unconscious historically constituted mistrust emerges, and the “drama” of the first contact is actualised, which this time places the white man in a position of fragility. – Emmanuel Chicon

Screenplay, Sound
Fisnik Maxville

Photography
Jules Guarneri

Editing
Kostas Makrinos

Music
Nicolas Rabaeus

Production
Flavia Zanon (Close Up Films)

Filmography
2021 Nostromo
2020 Fin de partie
2020 Nagori (sf)
2018 Zvicra
2017 The Valley of Happiness (sf)
2016 Lost Exile (sf)

Contact
Flavia Zanon
Close Up Films
+41 792758150
flavia@closeupfilms.ch

Our Child Menschenskind!

Marina Belobrovaja
Switzerland | 2021 | 82' | German, Russian
World Premiere



Fr Sven vit à Dresde. Bien qu'ayant grandi au sein d'une famille nucléaire on ne peut plus classique dans l'ex-RDA des années 1980, il a peu à peu réalisé avoir été conçu grâce à un donneur de sperme anonyme. Père d'un petit garçon, il reprend le « rôle » joué par son géniteur inconnu avec Cat et Dani, un couple d'amies, qui lui ont proposé d'être le « père » de leur future fille. Sandra ne veut pas devenir mère, alors que son compagnon Anton désire un enfant. Le couple berlinois a imaginé une alliance encore plus atypique... qu'on ne dévoilera pas ici. L'artiste et cinéaste Marina Belobrovaja a fait appel à Noë, un « serial » –

donneur de sperme si l'on ose dire – géniteur de...60 enfants! – pour concevoir sa fille Nelly, avec la bénédiction des siens, basés à Tel-Aviv. Elle a pris sa caméra pour partir à la rencontre d'alter-ego qui, comme elle, expérimentent chacun.e à sa manière, d'autres modèles de parentalité. *Our Child* propose ainsi une réflexion sincère, stimulante et incarnée sur cette question qui continue d'alimenter les controverses dans les sociétés occidentales.

De Sven lebt in Dresden. Obwohl er in den 1980er-Jahren in einer Kleinfamilie in der DDR aufwuchs, die nicht typischer hätte sein können, wurde ihm nach und nach klar, dass er durch eine Samenspende gezeugt worden war. Als Vater eines kleinen Jungen übernimmt er für die Freundinnen Cat und Dani, die ihm angeboten haben, der «Vater» ihres zukünftigen Mädchens zu sein, selbst die «Rolle» seines unbekannten Erzeugers. Sandra möchte nicht Mutter werden, aber ihr Lebensgefährte Anton wünscht sich ein Kind. Das Berliner Paar hat sich eine noch ausgefallener Familienkonstellation überlegt, die wir hier nicht verraten möchten. Um ihre Tochter Nelly zu bekommen, wendete sich die Künstlerin und Filmemacherin Marina Belobrovaja mit dem Segen ihrer in Tel-Aviv lebenden Familie an Noë, einen «Serial»-Samenspender, wenn man das so sagen darf, der stattliche 60 Kinder gezeugt hat. Sie nahm ihre Kamera, um Gleichgesinnte zu treffen, die, wie sie, alle auf ihre eigene Weise, mit anderen Modellen der Elternschaft experimentieren. *Our Child* bietet eine aufrichtige, anregende und leibhaftige Überlegung zu dieser Frage, die weiterhin die Kontroversen in den westlichen Gesellschaften befeuert.

En Sven lives in Dresden. Although he grew up in a completely traditional nuclear family in former East Germany in the 1980s, he gradually realised that he was conceived thanks to an anonymous sperm donor. Father to a little boy, he takes on the "role" played by his unknown genitor with Cat and Dani, a befriended couple of two women, who have asked him to be the "father" of their future daughter. Sandra does not wish to be a mother, whereas her companion Anton wants a child. The Berlin couple have imagin-ed an even more unusual alliance... that we will not reveal here. Artist and filmmaker Marina Belobrovaja called on Noë, a "serial" sperm donor, so to speak—biological father of... 60 children!—to conceive her daughter Nelly, with the blessing of her Tel-Aviv based family. She took her camera and set off in search of alter-egos who, like her, are each experimenting in their own way with alternative models of parenthood. *Our Child* offers a sincere, stimulating and embodied reflection on this issue that continues to fuel controversy in Western societies. – Emmanuel Chicon

Screenplay

Marina Belobrovaja

Photography

Gabriela Betschart, Kaleo La Belle,
Marina Belobrovaja

Sound

Bruce Wuilloud, Benoit Frech

Editing

Tania Stöcklin

Music

Trixa Arnold, Ilja Komarov

Production

Gabriela Bussmann (GoldenEggProduction)
Urs Augstburger (SRF),
Sven Wälti (SSR SRG)

Filmography

2021 *Our Child*
2014 *Warm – Glow* (mlf)

Contact

Jean-Michel Bussmann
JMT Films Distribution
+975 52 36 333 98
michael@jmtfilms.com

Parallel Lives

Frank Matter

Switzerland | 2021 | 139' | Chinese, English, German, Xhosa
World Premiere



Fr Combien avons-nous de «jumeaux.elles», né.e.s le même jour, la même année, sous d'autres latitudes et dans des conditions différentes qui ont déterminé ou influencé leur destinée? Frank Matter a vu le jour le 8 juin 1964, un «banal lundi»: les Beatles visitaient Hong-Kong pour la première fois, Malcom X recevait des menaces de mort, tandis que la cosmonaute Valentina Tereshkova donnait naissance au premier bébé de «l'ère spatiale». Un peu plus tard, la guerre du Vietnam allait s'intensifier et Nelson Mandela, être emprisonné...à vie. *Parallel Lives* – titre inspiré du célèbre ouvrage de Plutarque – nous conduit à la rencontre de Mélissa, Zukiska, Li et Michel, que le cinéaste est allé filmer aux États-Unis, en Afrique du Sud et en Chine. Entrelaçant leurs récits

de vie avec un riche matériel d'archives et des éléments tirés de sa propre biographie, Matter compose une fascinante fresque documentaire, qui révèle combien les trajectoires intimes s'inscrivent dans l'accélération des transformations opérées par la globalisation, affectant le montage du film même, achevé pendant le confinement planétaire du printemps dernier...

Photography
Steff Bossert

Sound
Olivier JeanRichard

Editing
Konstantin Gutscher, Frank Matter,
Rebecca Trösch

Music
Christian Brantschen

Production
Madeleine Corbat, Frank Matter
(soap factory GmbH)
Peter Guyer (Recycled Tv AG)
Urs Augstburger (SRF),
Sven Wälti (SSR SRG)

Filmography
2021 *Parallel Lives*
2013 *From One Day to the Next*
2004 *The Definition of Insanity*
1999 *The Beauty of my Island –*
Shooting Klaus Lutz
1997 *Morocco*
1994 *Hannelore*

Contact
Loredana Fernández
Soap factory GmbH
+41 616320050
fernandez@soapfactory.ch

De Wie viele am selben Tag, im selben Jahr, in anderen Regionen der Welt und unter anderen Lebensumständen, die ihr Schicksal bestimmt oder beeinflusst haben, geborene «Zwillinge» haben wir? Frank Matter wurde am 8. Juni 1964 geboren, an einem «gewöhnlichen Montag»: die Beatles besuchten erstmals Hongkong, Malcom X erhielt Morddrohungen und die Kosmonautin Valentina Tereshkova brachte das erste Baby des «Raumfahrtzeitalters» zur Welt. Kurz darauf würde sich der Vietnamkrieg zuspitzen und Nelson Mandela würde zu lebenslanger Haft verurteilt werden. In *Parallel Lives* – der Titel wurde von dem berühmten Werk von Plutarch inspiriert – begegnen wir Melissa, Zukiska, Li und Michel, die der Filmemacher in den Vereinigten Staaten, Südafrika und China gefilmt hat. Er verwebt ihre Lebensgeschichten mit reichem Archivmaterial und Elementen aus seiner eigenen Biografie und komponiert so ein faszinierendes dokumentarisches Fresko, das zeigt, wie stark die Beschleunigung der Globalisierung die Lebensgeschichten der Menschen beeinflusst hat. Sie wirkt sich sogar auf die Montage des Films selbst aus, der während des weltweiten Lockdowns im vergangenen Frühling fertiggestellt wurde ...

En How many "twins" do we have, born on the same day, in the same year, in other latitudes and different conditions that have determined or influenced their destinies? Frank Matter was born on 8 June 1964, an "ordinary Monday": the Beatles were visiting Hong Kong for the first time, Malcom X was receiving death threats while cosmonaut Valentina Tereshkova was giving birth to the first baby of the "space age". A little later, the Vietnam War would intensify and Nelson Mandela would be imprisoned... for life. *Parallel Lives*—whose title is inspired by the famous work by Plutarch—takes us to meet Melissa, Zukiska, Li and Michel whom the director filmed in the United States, South Africa and China. Interweaving their life stories with rich archive material and elements taken from his own biography, Matter composes a fascinating documentary fresco, which reveals the extent to which these intimate trajectories are part of the acceleration of change brought about by globalisation, even affecting the editing of the film itself, which was completed during the global lockdown last spring...

– Emmanuel Chicon

Pushing Boundaries

Lesia Kordonets
Switzerland | 2021 | 102' | English, Ukrainian
World Premiere



Fr En mars 2014, les Jeux paralympiques d'hiver à Sochi se déroulent en parallèle à l'annexion de la Crimée à l'état russe. Le slogan de la compétition sportive, «Pushing Boundaries», est appliqué militairement: l'Ukraine perd une région entière, et l'équipe nationale perd son camp d'entraînement, situé dans la péninsule criméenne. Durant plusieurs mois, Lesia Kordonets suit cinq athlètes paralympiques ukrainiens en pleine

préparation pour les qualifications aux prochains Jeux à Rio de Janeiro, contraint.e.s d'adapter leur vie personnelle et professionnelle au conflit armé qui persiste. Jour après jour, les protagonistes repoussent leurs limites physiques alors que celles, politiques, des territoires qu'ils.elles habitent sont constamment renégociées. Mêlant images d'archives, entretiens avec des figures publiques, sessions d'entraînements et scènes dans l'intimité domestique, *Pushing Boundaries* articule une pertinente réflexion sur les dispositions et capacités des humains à repousser la frontière entre deux pays, et celles de son propre corps.

Screenplay

Lesia Kordonets

Photography

Lesia Kordonets, Volodymyr Palylyk, Olexander Pozdnyakov, Raffael Bondy, Marharyta Kurbanova, Sergey Lysenko, Jorj Karmixuleiku, Olexander Petrenko

Sound

Nicola Misic

Editing

Gesa Marten, Lesia Kordonets

Music

Christoph Scherbaum

Production

Karin Koch (Dschoint Ventschr Filmproduktion)
Urs Augstburger (SRF)

Filmography

2021 Pushing Boundaries
2013 Balazher. Korrekturen der Wirklichkeit (sf)
2011 Muse (sf)
2010 Die Namenlosen (sf)
2007 Contra spem spero: Das Leben danach (sf)
2007 Quo vadis? (sf)
2006 Not Macht Kreativer (sf)

Contact

Karin Koch
Dschoint Ventschr Filmproduktion
+41 44 456 30 20
office@dvfilm.ch

De Während der russische Staat die Krim annektierte, fanden im März 2014 die Winter-Paralympics in Sotschi statt. Der Slogan des Sportwettbewerbs «Pushing boundaries» wurde militärisch angewendet: die Ukraine verlor eine ganze Region, das Nationalteam verlor ihres Trainingslager, der sich auf der Krim befand. Mehrere Monate lang begleitet Lesia Kordonets fünf ukrainische Paralympics-AthletInnen, die gezwungen waren, ihr persönliches und berufliches Leben an den andauernden bewaffneten Konflikt anzupassen, bei der Vorbereitung auf die Qualifikation für die nächsten Spiele in Rio de Janeiro. Tag für Tag gehen die Protagonisten über ihre physischen Grenzen hinaus, während die politischen Grenzen des Landes, in dem sie leben, ständig neu verhandelt werden. *Pushing Boundaries* vermischt Archivbilder, Gespräche mit öffentlichen Persönlichkeiten, Trainingseinheiten und Szenen aus dem Privatleben und stellt eine relevante Überlegung zu der Bereitschaft und den Fähigkeiten des Menschen an, die Grenzen zwischen zwei Ländern und die die des eigenen Körpers zu verschieben.

En In March 2014, the Winter Paralympic Games in Sochi took place at the same time as the annexation of Crimea by the Russian Federation. The slogan of the sporting event, "Pushing Boundaries", was applied militarily: Ukraine lost an entire region, and the national team lost its training camp, located on the Crimean Peninsula. For several months, Lesia Kordonets followed five Ukrainian Paralympic athletes in the midst of their preparations to qualify for the next Games in Rio de Janeiro, forced to adapt their personal and professional lives to the ongoing armed conflict. Day after day, the protagonists push back their physical limits while the political limits of the territories they live in are constantly renegotiated. Blending archival footage, interviews with public figures, training sessions and scenes of domestic intimacy, *Pushing Boundaries* articulates a pertinent reflection on the tendencies and capacities of mankind to push the boundaries between two countries, and those of one's own body. – Camille Kaiser

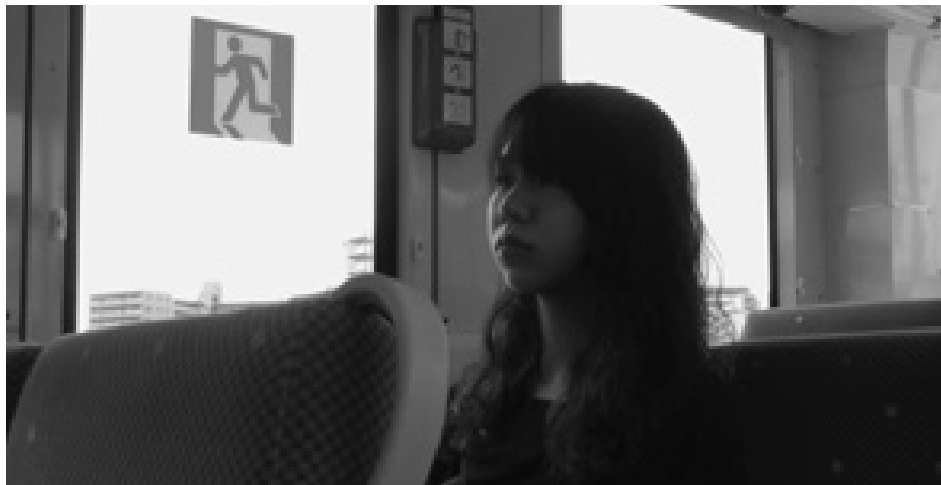
The Lunar Course of My Life

Watashi wa tsuki no katawara ni

Valerie Bäuerlein

Germany, Switzerland | 2021 | 87' | Japanese

World Premiere



Fr La pression sociale et scolaire pousse de plus en plus de jeunes à se replier sur eux-même. Au Japon, le terme « hikikomori » désigne les personnes qui s'isolent de la société. Cachée sous sa frange, Nanako, 24 ans, participe aux activités du Centre Yoka Yoka, une structure qui accompagne des jeunes adultes

en retrait à se réinsérer. Avec pudeur, Valerie Bäuerlein suit le parcours de cette femme qui réapprend à vivre avec les autres et retrouve confiance en elle. *The Lunar Course of My Life* parvient à restituer l'émouvant cheminement d'une personne qui remet des mots sur ses sentiments, et trouve le courage de s'exprimer à nouveau, à travers la parole ou le dessin. La sensibilité de Nanako – qui semble être une faiblesse dans cette société – est ici sublimée. Le film dresse également le portrait inédit de cette institution japonaise, située au nord de l'île de Kyūshū. En creux, la réalisatrice parvient à prendre le pouls d'une société tout entière, toujours plus compétitive et oppressante.

De Der von Gesellschaft und Schule ausgehende Druck bringt immer mehr junge Menschen dazu, sich in sich selbst zurückzuziehen. In Japan bezeichnet der Begriff « Hikikomori » Menschen, die sich von der Gesellschaft abkapseln. Versteckt hinter ihrem Pony nimmt die 24-jährige Nanako an den Aktivitäten des Yoka Yoka-Zentrums teil, das jungen isolierten Erwachsenen bei der Wiedereingliederung hilft. Diskret verfolgt Valerie Bäuerlein den Weg dieser Frau, die lernt, wieder mit anderen zu leben und neues Selbstbewusstsein findet. *The Lunar Course of My Life* verfolgt die bewegende Entwicklung einer Person, die ihre Gefühle wieder in Worte fasst und den Mut findet, ihrem Innersten mit Worten und Zeichnungen wieder Ausdruck zu verleihen. Nanakos Sensibilität, die in dieser Gesellschaft eine Schwäche zu sein scheint, wird sublimiert. Der Film zeichnet auch erstmals ein Porträt dieser japanischen Institution im Norden der Insel Kyūshū. Fast nebenbei fühlt die Regisseurin einer Gesellschaft auf den Puls, in der Konkurrenz und Druck langsam überhandnehmen.

En Social and educational pressure is pushing more and more young people to withdraw into isolation. In Japan, the term 'hikikomori' designates people who cut themselves out from society. Hidden under her fringes, Nanako, 24, joins in the activities at the Yoka Yoka Centre, an organisation that helps withdrawn young adults to reintegrate. With modesty, Valerie Bäuerlein follows the journey of this young woman as she learns to to live with others again and regains her self-confidence. *The Lunar Course of My Life* succeeds in capturing the moving story of a person puts her feelings into words and finds the courage to express herself once again, through speech or drawing. Nanako's sensitivity—which seems to be a weakness in this society—is highlighted here. The film also paints a unique portrait of this Japanese institution, located in the north of the Kyūshū island. The director succeeds in taking the pulse of one increasingly competitive and oppressive society. – Alice Riva

Photography

Valerie Bäuerlein

Sound

Niklas Kammertöns, Martin Neef,
Valerie Bäuerlein

Editing

Maja Tennstedt

Production

Charlie Petersmann, Stephanie
Argerich (Mnemosyn films);
Valerie Bäuerlein

Filmography

2021 The Lunar Course of My Life
2011 Le copiste de Pont-Avens (sf)
2010 The Great Plai Chumpon
Death Party (sf)

Contact

Charlie Petersmann
Mnemosyn Films
+33 786836006
charlie@mnemosynfilms.ch

The Mushroom Speaks

Marion Neumann

Switzerland | 2021 | 90' | German, English, Japanese

Presented in Co-World Premiere with CPH:DOX



Fr Ce qu'on appelle couramment « champignons » est le fruit temporaire et visible d'êtres bien plus complexes. Sous chaque champignon, se cache un réseau invisible à l'œil nu qui évolue sous nos pieds. *The Mushroom Speaks* s'aventure dans ce monde souterrain, à l'écoute de ce que ces organismes nous racontent. Accompagné de passionné.e.s

et de spécialistes des champignons du monde entier, le film tisse un portrait des *fungi* et du réseau qu'ils entretiennent avec la planète. Leur rôle est primordial pour sa sauvegarde et ils sont définis comme un « véritable système immunitaire de la planète et, par extension, de nous-mêmes ». La caméra de Marion Neumann révèle avec sensibilité cet écosystème fascinant. Elle nous invite à prendre part à un voyage initiatique à la découverte du règne fongique, ses propriétés curatives et régénérantes. Dans un contexte de changements environnementaux rapides, *The Mushroom Speaks* est une réflexion sociétale et écologique nécessaire qui questionne notre rapport profond à la nature.

De Das, was gemeinhin als « Pilz » bezeichnet wird, ist die vergängliche und sichtbare Frucht von sehr viel komplexeren Lebewesen. Unter jedem Pilz verbirgt sich ein für das bloße Auge unsichtbares Netz, das sich unter unserem Füßen erstreckt. *The Mushroom Speaks* dringt in diese unterirdische Welt vor und versucht zu verstehen, was uns diese Organismen erzählen. Begleitet von Pilzliebhabern und -experten aus der ganzen Welt zeichnet der Film ein Porträt der *Fungi* und ihrer Beziehung zur Erde. Sie spielen eine wesentliche Rolle für den Erhalt des Planeten und sind als « echtes Immunsystem des Planeten – und im weiteren Sinne des Menschen » – definiert. Sensibel fängt Marion Neumanns Kamera dieses faszinierende Ökosystem ein. Sie nimmt uns mit auf eine Entdeckungsreise ins Reich der Pilze mit ihren heilenden und regenerierenden Eigenschaften. Vor dem Hintergrund der schnellen Umweltveränderungen ist *The Mushroom Speaks* eine notwendige gesellschaftliche und ökologische Reflexion, die unsere tiefe Beziehung zur Natur hinterfragt.

En What we commonly call "mushrooms" are the temporary and visible fruits of much more complex beings. Under each mushroom, there hides a network that is invisible to the naked eye and which evolves beneath our feet. *The Mushroom Speaks* ventures into this underground world to listen to what these organisms have to tell us. Accompanied by mushroom enthusiasts and specialists from all over the world, the film weaves a portrait of *fungi* and the network they maintain with the planet. Their role is crucial to the latter's preservation and they are defined as "the true immune system for the planet and, by extension, of ourselves." Marion Neumann unveils this fascinating ecosystem with sensitivity. She invites us to take part in an initiatory journey to discover the fungal realm, its healing and regenerating properties. In a context of rapid environmental change, *The Mushroom Speaks* provides a necessary societal and ecological reflection that questions our deep relationship with nature. – Alice Riva

Photography

Marion Neumann

Sound

Olga Koksharova

Editing

Orsola Valenti

Music

Olga Koksharova

Production

Luc Peter, Katia Monla (Intermezzo Films)

Filmography

2021 The Mushroom Speaks

2010 This Moment is Not the Same

Contact

Luc Peter

Intermezzo Films

+41 227414747

luc@intermezzofilms.ch

Compétition Internationale Moyens et Courts Métrages Internationaler Wettbewerb – Mittellange und Kurzfilme International Competition Medium Length and Short Film

Fr Le cinéma du réel
contemporain à travers une sélection
de moyens et de courts métrages
originaux et singuliers.

De Der zeitgenössischer
Dokumentarfilm durch eine Auswahl
originellen und einzigartigen
Mittellangen und Kurzfilmen.

En Contemporary non-fiction
filmmaking through a selection
of original and singular medium
length and short films.

27 Steps

Andrea Schramm
Germany | 2021 | 21' | German
World Premiere



Fr Un mur rugueux, une pièce froide, un espace qui se modifie au fil des tableaux pour nous conduire dans un appartement jadis plein de vie. Les portraits suspendus, les petits objets sur les étagères, les souvenirs d'une vie commune et les fenêtres ouvrant sur des rues désertées, tout est filmé avec une grande précision. C'est dans ce cadre à la lumière changeante, au noir et blanc splendide, que la réalisatrice Andrea Schramm construit un récit intime sur le deuil. À partir d'un montage des conversations téléphoniques de sa mère, le film illustre de manière pudique l'émotion et

la douleur après la perte d'un être aimé, tandis que le confinement rend l'accompagnement du mort et le partage de la souffrance impossible. Le travail sur le son met en lumière la singularité de l'espace vide, renforçant le sentiment de solitude de personnes souffrant du départ d'un être aimé. C'est ainsi que la réalisation du film devient elle-même essentielle au travail de deuil, dans un processus qui culminera, quelques mois plus tard, avec le retour de la réalisatrice à cet appartement désormais vide, rempli de l'absence du père.

De Eine raue Wand, ein kalter Raum und ein räumliches Gefüge, das sich mit jedem Bild verändert und uns in eine Wohnung führt, die einst voller Leben war. Porträts an den Wänden, kleine Gegenstände in den Regalen, Erinnerungen an ein gemeinsames Leben und Fenster, die zu verlassen Strassen gehen – alles ist mit höchster Präzision gefilmt. In dieser Kulisse aus wechselndem Licht konstruiert Regisseurin Andrea Schramm mit eindrucksvollen Schwarz-Weiss-Aufnahmen eine persönliche Geschichte der Trauer. Aufbauend auf einem Zusammenschnitt von Telefongesprächen mit ihrer Mutter deutet der Film zurückhaltend die Emotionen und den Schmerz an, die der Verlust eines geliebten Menschen ausgelöst haben, während es aufgrund der Ausgangsbeschränkungen unmöglich war, zu begleiten und das Leid gemeinsam durchzustehen. Die Tonarbeit unterstreicht die Singularität des leeren Raums und verstärkt die gefühlte Einsamkeit der Trauernden. So wird die Entstehung des Films selbst zu einem wesentlichen Teil der Trauer und eines Prozesses, der einige Monate später in der Rückkehr der Regisseurin in diese plötzlich leere, von der Abwesenheit des Vaters erfüllte Wohnung gipfelt.

En A rugged wall, a cold room, a space that changes over the scenes to lead us into a flat that was once full of life. Hung portraits, small objects on shelves, memories of a life together and windows opening onto deserted streets, all is filmed with great precision. It is in this setting of changing light and splendid black-and-white, that director Andrea Schramm constructs an intimate story of mourning. Using a montage of her mother's telephone conversations, the film modestly illustrates the emotion and pain after the loss of a loved one, while lockdown makes it impossible to be with those who are dying and share the suffering. The sound design highlights the uniqueness of the empty space, reinforcing the loneliness of the bereaved. Thus, the making of the film itself becomes essential to the work of mourning, in a process that will culminate, some months later, in the director's return to this now empty apartment filled with the absence of the father. – Javier Martín

Photography
Sebastian Mez

Sound
Michal Krajczok

Editing
Grete Jentzen

Production
Schramm Andrea (Schramm Matthes Film)

Filmography
2021 27 Steps (sf)
2021 Tacheles – The Heart of the Matter
2011 Der Achte Sommer

Contact
Andrea Schramm
Schramm Matthes Film
+49 1782692626
andrea@schramm-matthes-film.de

Abyssal Abisal

Alejandro Alonso
France, Cuba | 2021 | 30' | Spanish
World Premiere



Fr Raudel vit et travaille dans un chantier de ferraille navale de Bahia Honda dans l'ouest de Cuba. Le jour, sur la baie, il démolit d'anciens navires. La nuit, dans le ventre des bateaux, il surveille les épaves et raconte des histoires à ses collègues. Hanté par un étrange souvenir d'enfance, il guette des présences fantomatiques. Alejandro Alonso (*The Project*, VdR 2017 et *Metatron*, VdR 2018) nous embarque dans un film d'aventure où les bateaux sont contraints de rester à l'arrêt. Sans pouvoir prendre le large, ces carcasses navales se révèlent être des images méta-

phoriques pour une île où les frontières sont peu perméables pour ses habitant.e.s. La caméra d'Alonso saisit avec poésie la complexité et les strates qui composent ce territoire tout droit sorti des limbes, où se côtoient travail physique, rêves échoués et les traces d'une autre époque. Mais si certaines frontières ne peuvent pas être franchies, d'autres semblent délimiter un ailleurs indéfini. *Abyssal* raconte ce qui attire l'être humain vers le néant et la part de mystère qui divise le monde des vivant.e.s et celui des défunt.e.s.

Screenplay

Lisandra López Fabé, Alejandro Alonso

Photography

Alejandro Alonso

Sound

Alejandro Pérez; Glenda Martinez Cabrera;
Velia Diaz de Villalvilla

Editing

Emmanuel Peña

Music

Pepe Gavilondo

Production

Boris Prieto (Vega Alta Films);
Alejandro Alonso, Oderay Ponce de León
(La concretera producciones)

Filmography

2021 Abyssal (sf)
2021 Terranova co-directed with
Alejandro Perez (mlf)
2019 Home (sf)
2018 Metatron (sf)
2017 The Project
2017 Duel (sf)
2016 The Son of the Dream (sf)
2014 The Farewell (sf)
2014 Candles (sf)

Contact

Boris Prieto
Vega Alta Films
+33 650498038
bprieto@vegaaltafilms.com

De Raudel lebt und arbeitet in einer Schiffabwrackungswerft in Bahia Honda im Westen Kubas. Tagsüber zerlegt er in der Bucht alte Schiffe. Nachts, in den Bäuchen der Schiffe, überwacht er die Wracks und erzählt seinen Kollegen Geschichten. Von einer seltsamen Kindheitserinnerung verfolgt, lauert er auf geisterhafte Präsenzen. Alejandro Alonso (*The Project*, VdR 2017 und *Metatron*, VdR 2018) liefert einen Abenteuerfilm, in dem die Schiffe zum Stillstand gezwungen sind. Die Wracks, die nicht mehr aufs Meer hinausfahren können, entpuppen sich als Metaphern für eine Insel, deren Grenzen für die BewohnerInnen kaum durchlässig sind. Voller Poesie erfasst Alonsos Kamera die Komplexität und die Schichten dieses Gebiets, das direkt der Vorhölle entsprungen zu sein scheint, wo körperliche Arbeit, gescheiterte Träume und die Spuren einer anderen Zeit aufeinandertreffen. Doch auch wenn einige Grenzen nicht überwunden werden können, scheinen andere ein undefiniertes Anderswo abzugrenzen. *Abyssal* erzählt von der Anziehungskraft des Nichts auf den Menschen und von dem Mysterium, das die Welt der Lebenden von der der Toten trennt.

En Raudel lives and works in a shipyard in Bahia Honda in the western Cuba. By day, on the bay, he demolishes old ships. At night, in the belly of the boats, he watches over the wrecks and tells stories to his colleagues. Haunted by a strange childhood memory, he is on the lookout for ghostly presences. Alejandro Alonso (*The Project*, VdR 2017 and *Metatron*, VdR 2018) takes us on an adventure film in which boats are forced to remain at a standstill. Unable to set sail, these ship carcasses turn out to be metaphorical images for an island where borders are barely penetrable even to its inhabitants. Alonso's camera poetically captures the complexity and layers that make up this territory that has emerged straight from limbo in which physical labour, failed dreams and traces of another time all rub shoulders. But while some borders cannot be crossed, others seem to delineate an undefined elsewhere. *Abyssal* tells of what attracts human beings to the void and of the mystery that divides the world of the living and that of the dead. – Alice Riva

Becoming Temporada de campo

Isabel Vaca
Mexico | 2021 | 65' | Spanish
World Premiere



Fr Quand il sera grand, Bryan sera cowboy. Chaque été, sa mère l'envoie passer les vacances au ranch où travaille son oncle et où il aide autant que le lui permet sa petite taille. Sous un soleil de plomb, Bryan participe au travail, s'occupe du bétail, prépare les taureaux pour le combat et joue dans les prés avec ses amis. Il n'est pas pressé de voir arriver la rentrée des classes qui le forcera à quitter tout ce qui semble compter pour lui. *Becoming* est un film délicat sur le pas-

sage à l'âge adulte, qui donne à voir la réalité à travers les yeux d'un enfant. Plein de vivacité et de curiosité, le regard de Bryan transforme le ranch et sa routine quotidienne en terrain de jeu : son apprentissage devient une aventure permanente, où la domination de l'animal par l'homme est perçue comme une part inévitable du passage à l'âge « adulte ». Isabel Vaca épouse le point de vue du garçon dans ce récit immersif, qui nous ramène à l'âge où, lentement mais sûrement, Bryan commence à comprendre le monde des grands.

De Bryan träumt davon, Cowboy zu werden. Jeden Sommer schickt ihn seine Mutter auf die Ranch, auf der sein Onkel arbeitet, um bei den Aufgaben zu helfen, die sein kleiner Körper erledigen kann. Unter der gleissenden Sonne verbringt Bryan seine Zeit damit zu helfen, das Vieh zu versorgen, die Stiere für die Kämpfe vorzubereiten und auf den Feldern mit seinen Freunden zu spielen. Bryan freut sich überhaupt nicht auf den baldigen Schulanfang, weil er dann wieder weit weg von allem sein wird, was ihm wichtig ist. *Becoming* ist ein zarter Coming-of-Age-Film, in dem uns der Protagonist die Welt durch seine Kinderaugen zeigt. Bryans aufgeweckter Charakter und seine Neugierde verwandeln den Alltag auf der Ranch in einen Spielplatz, auf dem seine frühe Ausbildung zu einem ständigen Abenteuer wird, und auf dem das Verständnis der Beherrschung der Tiere durch den Menschen zu einem unausweichlichen Teil des „Erwachsenwerdens“ wird. Isabel Vacas Fähigkeit, sich auf den Standpunkt ihres Protagonisten einzustellen, nimmt uns mit auf eine immersive Reise in ein Alter, in dem er langsam aber sicher beginnt, die Welt der Erwachsenen zu verstehen.

En Bryan dreams of becoming a cowboy. Every summer his mother sends him over to the ranch where his uncle works to spend the season and help out with the tasks his small body can complete. Under a roaring sun, Bryan spends his time caring for the cattle, preparing the bulls for the fights and playing in the fields with his friends. He is in no hurry for the start of the school year, as it will take him far from everything that seems to matter to him. *Becoming* is a delicate coming-of-age film in which one can see reality through the eyes of a child. Bryan's lively character and curiosity transform the daily routine on the ranch into a playground where his early apprenticeship becomes a constant adventure and where the understanding of the domination of animals by man becomes an inevitable part of becoming an "adult". Isabel Vaca's capacity to adapt to her protagonist's point of view takes us on an immersive journey to an age when, slowly but surely, our protagonist will start to understand the world of the grown-ups. – Rebecca De Pas

Screenplay
Isabel Vaca

Photography
Isabel Vaca, Jessica Villamil

Sound
Julio González

Editing
Valentina Leduc

Music
Galo Duran

Production
Arturo Mendicuti (Caribou Visual Studio)

Filmography
2021 *Becoming*

Contact
Bianca Fontez
+521 5527431288
biancafontez@gmail.com

Bela

Prantik Basu
India | 2021 | 59' | Bengali
World Premiere



Fr Bela est un village situé à l'est de l'Inde, et signifie également « temps » dans la langue locale. Au crépuscule, des femmes dessinent des ornements sur le sol du village. Le soir, sous le ciel orageux, des hommes pratiquent le Chhau, la danse masquée traditionnelle. « Comment pourrais-je oublier mon village? », confie à un ami, un homme parti chercher du travail ailleurs. Le cinéaste Prantik Basu, dresse un portrait du village

de Bela qui ressemble à un souvenir, tant l'expérience du film est immersive. Tourné sur deux ans et monté en plusieurs jours consécutifs, *Bela* donne à voir la vie quotidienne du village et en particulier les rites traditionnels et leur préparation. Les hommes et les femmes se retrouvent séparément pour les préparatifs des différentes activités où le réalisateur observe intimement ces deux mondes, et le seuil qui les sépare. L'utilisation subtile du ralenti accentue la dimension onirique et hypnotique du film. *Bela* est une expérience sensorielle unique qui parvient à traduire au cinéma l'essence d'un lieu singulier.

De Bela ist ein Dorf im Osten Indiens, dessen Name in der lokalen Sprache auch «Zeit» bedeutet. In der Dämmerung zeichnen Frauen Ornamente auf den Boden des Dorfes. Abends, unter gewittrigem Himmel, praktizieren Männer den Chhau, einen traditionellen Maskentanz. «Wie könnte ich mein Dorf vergessen?», fragt ein Mann, der weggegangen ist, um anderswo Arbeit zu suchen, einen Freund. Der Filmemacher Prantik Basu zeichnet ein so immersives Porträt des Dorfes Bela, dass der Film einer Erinnerung ähnelt. Der über einen Zeitraum von zwei Jahren gedrehte und auf mehrere aufeinanderfolgende Tage geschnittene Film zeigt den Dorfalltag und insbesondere die traditionellen Riten und ihre Vorbereitung. Männer und Frauen kommen getrennt voneinander zusammen, um die verschiedenen Aktivitäten vorzubereiten. Der Filmemacher beobachtet diese zwei Welten und die Schwelle, die sie trennt, sehr genau. Die subtile Verwendung der Zeitlupenaufnahme verstärkt die traumhafte und hypnotische Dimension des Filmes. *Bela* ist eine einzigartige sensorische Erfahrung, die die Essenz eines einzigartigen Ortes auf die Kinoleinwand bringt.

En Bela is a village in eastern India, and also means "time" in the local language. At dusk, the women draw ornaments on the ground in the village. In the evening, beneath the stormy sky, the men practice Chhau, the traditional masked dance. "How could I forget my village?" says a man who left to find work elsewhere to a friend. Filmmaker Prantik Basu paints a portrait of the village of Bela that resembles a memory, so immersive is the film experience. Shot over two years and edited in consecutive days, *Bela* shows the village's daily life and, in particular, its traditional rites and their preparation. The men and the women gather separately to prepare the different activities where the director intimately observes these two worlds, and the threshold that separates them. The subtle use of slow motion accentuates the hypnotic and dreamlike dimension of the film. *Bela* is a unique sensorial experience that successfully translates the essence of a singular place into film. – Alice Riva

Screenplay, Editing

Prantik Basu

Photography

Prantik Basu, Riju Das

Sound

Ananda Gupta

Production

Prantik Basu, Anjali Monteiro,
KP Jayasankar

Filmography

2021	Bela (mlf)
2019	Palace of Colours (sf)
2017	Sakhisona (sf)
2015	Wind Castle (sf)
2013	Makara (sf)
2011	1, 2 (sf)

Contact

Prantik Basu
+91 9836655507
prantik.n.basu@gmail.com

Belgrade Forest Incident...and What Happened to Mr. K?

Jan Ijäs
Finland | 2020 | 31' | English
International Premiere



Fr En octobre 2018, Monsieur K. se rend à l'ambassade d'Istanbul pour obtenir un certificat de divorce afin de se remarier avec Madame C. Après avoir pénétré l'édifice, il disparaît définitivement. Composée de (faux?) plans de found footage, *Belgrade Forest Incident...* reconstitue minutieusement l'affaire macabre et mystérieuse de l'assassinat du journaliste et dissident Jamal Khashoggi, dans un dispositif pervers narré par Rebecca Clamp – une auteure compositrice finlandaise que l'on jurerait débauchée de la BBC. Faisant partie d'un projet plus vaste consacré à la notion de

déchet, ce nouvel opus de Jan Ijäs donne lieu à une enquête cinématographique haletante, se basant à l'origine sur un article de presse. Après *On the Art of Set Design* (VdR 2019), qui associait les écrits de Kim Jong Il sur la mise en scène cinématographique à un montage d'images « touristiques » de la Corée du Nord, le cinéaste finlandais, avec une précision qui semble le caractériser, entremêle une fois encore deux sources de matériau – du texte et des images récusant l'illustration – pour produire un récit puissant.

Photography

Ville Piippo, Jan Ijäs

Sound

Svante Colérus

Editing

Jan Ijäs

Production

Jan Ijäs (Raina Film Festival Distribution)

Filmography

2020	Belgrade Forest Incident ...and what happened to Mr. K?, (sf)
2020	Waste vol.1(mlf)
2020	Absolute Street (sf)
2019	On the Art of set Design (sf)
2018	Helsinki Acts (sf)
2016	Social Connection (sf)
2016	Time Capsule (sf)
2016	Waste no. 2 Wreck (sf)
2015	One Shot
2013	Solitude in Year Zero (sf)
2012	Two Islands (sf)
2009	Ghosts (sf)
2007	The Spectacle (sf)

Contact

Andrew Norton
Raina Film Festival Distribution
+358 449706841
andy@rainafilms.com

De Im Oktober 2018 geht Herr K. nach Istanbul in die Botschaft, um eine Scheidungsurkunde zu erhalten, denn er will sich mit Frau C. wieder verheiraten. Nachdem er das Gebäude betreten hat, verschwindet er für immer. Der aus (gefälschten?) Found Footage-Aufnahmen zusammengesetzte Film *Belgrade Forest Incident...* rekonstruiert akribisch den makabren und mysteriösen Fall der Ermordung des Journalisten und Dissidenten Jamal Khashoggi, in einem perversen filmischen Aufbau, erzählt von der finnischen Song-Writerin Rebecca Clamp, von der man schwören könnte, dass sie von der BBC abgeworben wurde. Als Teil eines umfassenderen Projekts über den Begriff des Abfalls ist dieses neue Werk von Jan Ijäs eine atemlose filmische Untersuchung, die auf einem Zeitungsartikel basiert. Nach *On the Art of Set Design* (VdR 2019), der die Schriften von Kim Jong Il über die filmische Inszenierung mit einer Montage « touristischer » Bilder von Nordkorea kombinierte, vermengt der finnische Filmmacher mit der für ihn typischen Präzision erneut zwei Materialquellen – Text und Bilder, die sich der Darstellung widersetzen – zu einer kraftvollen Erzählung.

En In October 2018, Mr K. goes to the embassy in Istanbul to obtain a certificate of divorce so he can remarry Mrs C. After entering the building, he disappears for good. Composed of (fake?) found footage shots, *Belgrade Forest Incident...* meticulously reconstructs the macabre and mysterious affair of journalist and dissident Jamal Khashoggi's assassination, in a perverse setting narrated by Rebecca Clamp—a Finnish songwriter who you would swear was poached from the BBC. Part of a wider project devoted to the notion of waste, this new opus by Jan Ijäs gives rise to a gripping cinematographic investigation, originally based on a newspaper article. After *On the Art of Set Design* (VdR 2019), which combined Kim Jong Il's writing on cinematographic mise-en-scène with a montage of "tourist" images of North Korea, the Finnish filmmaker, with what seems to be his trademark precision, once again intertwines two sources of material—text and images that reject illustration—to produce a powerful story. – Emilie Bujès

Blind Body

Allison Chhorn
Australia | 2021 | 15' | Khmer
World Premiere



Fr Allison Chhorn (*The Plastic House*, VdR 2020) revient avec un portrait sensoriel de sa grand-mère Kim Nay, qui est partiellement aveugle. Pour raconter le quotidien de cette femme, exilée en Australie après le génocide cambodgien, elle la filme au plus près de son corps. Avec une petite caméra, elle brosse un univers visuel fait d'ombres et de flous, évoquant les perceptions de sa grand-mère, et complété par un travail sonore très expressif. L'arrière-petite-fille de Kim Nay, encore bébé, est parfois avec elle. Paradoxalement, leurs expériences sensorielles semblent se croiser, lorsque la vue émerge chez l'une et s'en

va chez l'autre. Et quand les souvenirs du passé jaillissent, Kim Nay raconte la dureté du travail d'autrefois et l'expérience du génocide cambodgien; ce sont les événements qui ont profondément marqué son corps qui sont les plus vifs. Avec *Blind Body*, Allison Chhorn questionne les liens entre corps et mémoire, et comment cette dernière se transmet au fil des générations. D'une douceur infinie, le film dresse un portrait émouvant de cette femme.

De Allison Chhorn (*The Plastic House*, VdR 2020) meldet sich mit einem sensorischen Porträt ihrer teilweise erblindeten Grossmutter Kim Nay zurück. Um den Alltag dieser Frau zu schildern, die nach dem kambodschanischen Genozid in Australien im Exil lebt, filmt sie sie ganz nah an ihrem Körper. Mit einer kleinen Kamera erfasst sie eine visuelle Welt aus Schatten und verschwommenen Formen, die an die Wahrnehmungen ihrer Grossmutter anlehnen, begleitet von einer besonders ausdrucksstarken Tonarbeit. Manchmal ist die Urenkelin von Kim Nay, die noch ein Baby ist, auch mit dabei. Paradoxiertweise scheinen sich ihre sensorischen Erfahrungen zu kreuzen, während sich das Sehvermögen bei der einen entwickelt und bei der anderen verschwindet. Und wenn die Erinnerungen an die Vergangenheit hochkommen, erzählt Kim Nay von der harten Arbeit von früher und der Erfahrung des kambodschanischen Genozids; die Ereignisse, die ihren Körper tief geprägt haben, sind die lebendigsten. Mit *Blind Body* hinterfragt Allison Chhorn die Beziehungen zwischen Körper und Erinnerung und erforscht, wie letztere im Laufe der Generationen weitergegeben wird. Auf unglaublich behutsame Weise zeichnet der Film ein bewegendes Porträt dieser Frau.

En Allison Chhorn (*The Plastic House*, VdR 2020) returns with a sensorial portrait of her partially-blind grandmother Kim Nay. To describe the daily life of this woman, exiled in Australia after the Cambodian genocide, she films her as close as possible to her body. With a small camera, she creates a visual universe made of shadow and blur, evoking the perceptions of her grandmother, and completed by very expressive sound work. Kim Nay's great-granddaughter, still a baby, is sometimes with her. Paradoxically, their sensory experiences seem to intersect, the latter's sight emerging as one the other's vanishes. And when memories of the past spring up, Kim Nay talks about the hardships of the past and the experience of the Cambodian genocide; it is the events that deeply scarred her body that are most vivid. With *Blind Body*, Allison Chhorn questions the connections between body and memory, and how the latter is passed down through the generations. With infinite gentleness, the film paints a moving portrait of this woman. – Alice Riva

Photography, Editing, Music
Allison Chhorn

Sound
Allison Chhorn, Carlos Manrique Clavijo

Production
Chris Luscri (Author of the Accident)

Filmography
2021 Blind Body (sf)
2020 The Plastic House (sf)
2018 Last Time (sf)
2017 Youth on the March (sf)
2015 Close Ups (sf)
2015 Stanley's Mouth (sf)

Contact
Chris Luscri
Author of the Accident
+61 406696483
chrisluscri@gmail.com

Borom Taxi

Andrés Guerberoff
Argentina | 2021 | 61' | Wolof, Spanish
World Premiere



Fr Tout au long de son histoire, le cinéma s'est demandé sans relâche comment filmer l'Autre. Andrés Guerberoff apporte une réponse sensible et originale à cette question : il déconstruit les limites de l'espace pour développer de nouveaux scénarios, au plus proche de la perception et des expériences de ses personnages contraints de quitter le Sénégal pour arriver à Buenos Aires. Nous les suivons alors qu'ils reproduisent leurs rituels et tentent de s'adapter,

communiquent avec leurs familles, travaillent ou cherchent du travail, et partagent leurs réflexions sur leur condition de vie. La communication qu'ils établissent via leur smartphone avec leur famille crée autant de films à l'intérieur du film : nous sommes transporté.e.s dans d'autres espaces, d'autres maisons, d'autres villes, perdu.e.s dans un labyrinthe sans entrée ni sortie. Ce premier film d'une grande intelligence nous plonge dans un état d'incertitude et de désorientation certainement proches de celui des personnages.

De Das Kino hat in seiner Geschichte immer wieder die Frage gestellt: «Wie filmt man den Anderen?». Andrés Guerberoff nimmt sich dieser Frage auf feinfühlig und eher einzigartige Art und Weise an: Er beschliesst, die räumlichen Grenzen abzubauen und entwickelt, darauf aufbauend, neue Szenarien, die vermutlich denjenigen näher sind, die seine Charaktere, die aus dem Senegal nach Buenos Aires gekommen sind, erleben und wahrnehmen. Wir begegnen ihnen beim Einüben von Ritualen und dem Versuch, sich anzupassen, in ständiger Kommunikation mit ihren Familien, bei der Arbeit oder der Suche nach Arbeit, immer mit treffenden Reflexionen über die Lebens- und Arbeitsbedingungen. Die Kommunikation, die sie per Smartphone mit ihren Familien aufgebaut haben, lässt Filme im Film entstehen, und wir werden in andere Räume, in andere Häuser, in andere Städte befördert. In dem so entstehenden Labyrinth kann man sich durchaus verirren und die Ein- und Ausgänge aus den Augen verlieren. Das intelligente Erstlingswerk versetzt uns in einen Zustand der Ungewissheit und Orientierungslosigkeit, der wohl dem der Figuren nicht unähnlich ist.

En Throughout its history, cinema has repeatedly asked the question "how does one film the Other." In this case, Andrés Guerberoff provides a sensitive and original response: he deconstructs the spatial limits to develop new scenarios, as close as possible to the perceptions and experiences of his characters who have arrived in Buenos Aires from Senegal. We find them repeating rituals and trying to adapt, in constant communication with their families, working or looking for work, always with a precise reflection on living and working conditions. The communication that each of them—through smart phones—establishes with their family generates films within the film. We are thus also transported to other spaces, to other houses, to different cities, creating a labyrinth in which to get lost with little sense of its entrance and exit points. This debut of great cinematic intelligence plunges us in a state of uncertainty and disorientation, one likely similar to the one experienced by the characters.

– Violeta Bava

Screenplay
Andrés Guerberoff

Photography
Joaquín Neira

Sound
Nahuel Palenque

Editing
Pablo Mazzolo, Florencia Gómez García,
Andrés Guerberoff

Production
Paula Zyngierman, Leandro Listorti
(MaravillaCine); Andrés Guerberoff

Filmography
2021 Borom Taxi
2001 Reparador (sf)

Contact
Andrés Guerberoff
+54 91158278453
andresguerberoff@gmail.com

Condition d'élévation

State of Elevation

Isabelle Prim
France | 2021 | 20' | French
World Premiere



Fr Invitée par le CNES (Centre national d'études spatiales) à composer un film à partir de leurs archives audiovisuelles, Isabelle Prim entreprend de travailler autour de ballons stratosphériques et de se distancer résolument d'un discours ou récit institutionnel. Chloé a fait une rencontre étrange dans l'espace, alors qu'elle était jeune fille, et s'est mise à disposition de la communauté scien-

tifique aérospatiale française et internationale. Devenue adulte – et incarnée par la cinéaste elle-même –, elle retrace cette expérience avec son psychiatre et à l'aide de son journal, s'efforçant de défaire le vrai du faux. Entretenant les formidables images du CNES au jeu d'acteur.rice.s et à des bruitages volontairement manifestes venant les détourner, la cinéaste compose un objet précis et fin, décalé, dans un registre humoristique qui par moment convoque Jacques Tati. Une fiction rétro élégante qui s'inscrit naturellement dans la filmographie d'Isabelle Prim, non sans la réinventer avec grande liberté.

De Auf Aufforderung des CNES (Centre national d'études spatiales) einen Film anhand seiner audiovisuellen Archive zu komponieren, beginnt Isabelle Prim, mit Stratosphärenballons zu arbeiten, wobei sie sich entschieden von einem institutionellen Diskurs oder einer institutionellen Erzählung distanziert. Chloé hat eine seltsame Begegnung im Weltraum gemacht, als sie ein junges Mädchen war, und stellte sich der französischen und internationalen Raumfahrtforschung zur Verfügung. Als Erwachsene – verkörpert von der Filmemacherin selbst – arbeitet sie diese Erfahrung mit ihrem Psychiater und mithilfe ihres Tagebuchs auf und bemüht sich, das Wahre vom Falschen zu unterscheiden. Sie verschlingt die grossartigen Bilder des CNES mit dem Spiel der SchauspielerInnen und sich absichtlich manifestierenden Geräuschen, die sie ablenken sollen. Die Filmemacherin komponiert eine präzise und feine, originale Konstruktion in einem humoristischen Register, das bisweilen an Jacques Tati erinnert. Eine elegante Retro-Fiktion, die sich natürlich in die Filmografie von Isabelle Prim einfügt, nicht ohne sie mit grosser Freiheit neu zu erfinden.

En Invited by the CNES (French National Centre for Space Studies) to put together a film from their audio-visual archives, Isabelle Prim undertakes to work around high-altitude balloons and to resolutely distance herself from an institutional discourse or narrative. Chloé had a strange encounter in space when she was a young girl and made herself available for the French and international scientific aerospace community. Now an adult—and played by the filmmaker herself—, she retraces this experience with her psychiatrist and with the help of her journal, trying to distinguish truth from falsehood. Interweaving the outstanding images from the CNES with acting and deliberately obvious sound effects, the filmmaker composes a precise and off-beat construction, in a humoristic register occasionally reminiscent of Jacques Tati. An elegant retro fiction that fits naturally in the filmography of Isabelle Prim, but not without reinventing it with great freedom. – Emilie Bujès

Screenplay, Photography, Editing
Isabelle Prim

Sound
Géry Petit, Simon Apostolou

Music
Géry Petit

Production
Gérard Azoulay (Observatoire de l'Espace du CNES)

Filmography

2021	Condition d'élévation (sf)
2020	La Musique des oiseaux
2019	Mens
2016	Freud Freud
2015	Calamity qui? (sf)
2014	Le Souffleur de l'Affaire
2013	Déjeuner chez Gertrude Stein (sf)
2012	La rouge et la noire
2011	Mademoiselle Else (sf)

Contact
Gérard Azoulay
Observatoire de l'Espace du CNES
+33 0611401072
gerard.azoulay@cnes.fr

Dry Winter

Kyle Davis
Australia | 2021 | 63' | English
World Premiere



Fr Jake et Kelly forment un jeune couple. Coincé.e.s dans la ville fantôme de Cowell entre la côte et l'Outback sud-australien, il.elle vivent de petits boulots, à la ferme ou à la station essence du coin. Derrière lui.elle s'étend ce vide immense, écorché par le soleil, et qui semble n'avoir rien à offrir de plus que leurs quelques pièces gagnées ici et là. Les journées et soirées se ressemblent, faites de copains, de bières et de joints fumés pour tuer la solitude. De ces quelques naufragé.e.s, peu semblent soucieux de ce qui adviendra le lendemain, jouissant d'un territoire infini dont ils.elles pourraient être rois et reines. Mais si Jake semble se contenter de ce

vaste terrain de jeu abandonné, Kelly doute et pourrait céder à la tentation de partir, d'acheter cette voiture et de fuir vers un inconnu peut-être meilleur, ou tout au moins différent. Kyle Davis peint un portrait aussi majestueux que sauvage de la débrouille d'une jeunesse rurale. Il collabore pour ce premier film avec des acteur.trice.s non professionnel.le.s locaux, magnifiquement cadré.e.s à la lisière de l'immensité de l'Outback.

De Jake und Kelly sind ein junges Paar. Sie sitzen in der Geisterstadt Cowell zwischen der Küste und dem südaustralischen Outback fest und leben von kleinen Jobs auf dem Bauernhof oder an der Tankstelle um die Ecke. Hinter ihnen erstreckt sich die riesige, von der Sonne versengte Weite, die ihnen ausser den paar Groschen, die sie hier und da verdienen, nichts zu bieten zu haben scheint. Die Tage und Abende ähneln sich, sie bestehen aus Treffen mit Freunden, Bier und Joints, um die Einsamkeit zu vertreiben. Von den wenigen, die hier gestrandet sind, scheinen sich nicht viele darum zu sorgen, was der nächste Tag bringen wird, liegt ihnen doch ein endloses Gebiet zu Füßen, in dem sie die Könige und Königinnen sein können. Aber während Jake sich mit diesem riesigen Spielfeld zufriedenzugeben scheint, hat Kelly Zweifel und könnte der Versuchung, wegzugehen, nachgeben. Einfach ein Auto kaufen und ins vielleicht bessere oder zumindest andere Unbekannte flüchten. Kyle Davis zeichnet ein ebenso majestätisches wie wildes Porträt des sich Durschlagens einer Landjugend. Für diesen ersten Film arbeitete er vor der wunderschönen Kulisse am Rande der unendlichen Weite des Outbacks mit dort lebenden nicht professionellen SchauspielerInnen zusammen.

En Jake and Kelly are a young couple. Stuck in the ghost town Cowell between the coast and the Outback of South Australia, they live from odd jobs in farms or at the local petrol station. Behind them lies this immense sun-scorched void, which seems to have nothing to offer but a few coins they earn here and there. The days and evenings are alike, made of friends, beers and joints smoked to kill the solitude. Among these castaways, few seem concerned with what will happen the next day, enjoying an infinite territory where they could be kings and queens. But if Jake seems content in this vast abandoned playground, Kelly has doubts and could yield to the temptation to leave, to buy a car and flee to a better, or at least different, unknown place. Kyle Davis paints a majestic and wild portrait of the resourcefulness of rural youth. For this first film, he collaborates with local non-professional actors and actresses, magnificently framed at the edge of the vastness of the Outback. – Aurélien Marsais

Screenplay
Bridget McDonald
Photography, Editing
Gere Fuss
Sound
James Pottinger
Production
Michael Harpas
Filmography
2021 Dry Winter

Contact
Michael Harpas
+61 478 297 249
michaelharpas@gmail.com

Future Foods

Gerard Ortín Castellví
Spain | 2021 | 21' | English
World Premiere



Fr «Solein» est le nom d'une nouvelle protéine, générée à partir d'eau, d'électricité et de CO2 capté dans l'air. Elle peut être produite dans n'importe quelle atmosphère, du désert à l'Antarctique. Avec elle, l'humanité pourrait développer de la nourriture avec une empreinte carbone réduite. En somme, cette nouvelle technologie nous permettrait de consommer toujours plus de calories en respectant l'Accord de Paris.

Avec ironie, Gerard Ortín Castellví, accompagne ce discours spéculatif par des images tournées dans un atelier qui fabrique des aliments en plastique pour le cinéma. Ces accessoires, allant de la salade au poulet rôti, sont soigneusement réalisés et leur aspect est parfois étonnamment appétissant. Avec beaucoup d'inventivité, *Future Foods* produit une rhétorique décalée sur les rapports qu'entretiennent technologie, industrie et écologie. Critique et ludique, ce court métrage est à la fois un film d'anticipation et un hommage à un certain savoir-faire artisanal du cinéma. Un objet surprenant pour tous les goûts et tous les palais.

De «Solein» ist der Name eines neuen Proteins, das aus Wasser, Strom und aus der Luft gefiltertem CO2 besteht. Es kann in jeder Atmosphäre produziert werden, von der Wüste bis zur Antarktis. Mit ihm kann die Menschheit Nahrung mit einer reduzierten CO2-Bilanz entwickeln. Im Grunde würde es uns diese neue Technologie ermöglichen, immer mehr Kalorien zu konsumieren und gleichzeitig das Übereinkommen von Paris einzuhalten. Mit Ironie begleitet Gerard Ortín Castellví diese spekulative Story durch Bilder aus einer Werkstatt, in der aus Kunststoff Nachbildungen von Lebensmitteln für das Kino hergestellt werden. Diese Accessoires, von Salat bis Brathähnchen, werden sorgfältig produziert und haben eine mitunter erstaunlich appetitliche Optik. Mit grossem Einfallsreichtum erzählt *Future Foods* auf unkonventionelle Weise von den Beziehungen zwischen Technologie, Industrie und Umweltschutz. Dieser kritische und unterhaltsame Kurzfilm wagt einen Blick in die Zukunft und ist gleichzeitig eine Hommage an ein gewisses handwerkliches filmisches Können. Ein überraschendes Werk für alle geschmacklichen Vorlieben.

En "Solein" is the name of a new protein, generated from water, electricity and CO2 collected in the air. It can be produced in any atmosphere, from the desert to the Antarctic. With it, humanity could develop food with a reduced carbon footprint. In short, this new technology would enable us to consume ever more calories while complying with the Paris Agreement. With irony, Gerard Ortín Castellví accompanies this speculative discourse with images shot in a workshop that produces plastic replicas of food for the film industry. These accessories, ranging from lettuce to roast chicken, are carefully made and their appearance is sometimes surprisingly appetising. With great inventiveness, *Future Foods* produces a quirky rhetoric on the relationship between technology, industry and ecology. Critical and fun, this short film is both a science-fiction film and a tribute to a certain artisanal craft from the world of cinema. A surprising piece for all tastes and palates. – Alice Riva

Photography, Editing
Gerard Ortín Castellví

Sound
Oriol Campi Solé

Production
Gerard Ortín Castellví,
Oriol Campi Solé

Filmography
2021 Future Foods (sf)
2020 Reserve (sf)
2017 Wolfdog (mlf)

Contact
Gerard Ortín Castellví
+44 7542507936
gerard.ortin@gmail.com

Groupe merle noir

The Blackbird Group

Anton Bialas
France | 2021 | 44' | French
World Premiere



Fr Dans un village français, un groupe de personnes partage une maison où la vie de tous les jours s'écoule en une succession de petits gestes: manger, dormir, être. Lié.e.s entre eux par une angoisse existentielle insoutenable, ils.elles préparent méthodiquement le passage du jour à la nuit, qui ressemble beaucoup au passage d'un monde à un autre. Anton Bialas examine une jeunesse torturée, coupée du monde, entièrement absorbée par sa souffrance. Sans bruit, il capture les gestes minimes qui les rapprochent de leur destinée fatale. Leur douleur semble les rendre inaccessibles. Pourtant, avec des éclairages précis et un cadrage ascétique en 1:37, l'œil du réalisateur observe leur visage, leur corps, leur regard perdu dans le vide. Un film qui ne montre pas des personnages mais des individus, une jeunesse hantée par ses démons, incapable de parler, poussée à un ultime geste irréversible qui lui permettra de traverser la nuit, dans l'espoir d'atteindre le jour. À la fin du film, comme un clin d'œil cinéophile, la voix de

Jeanne Moreau qui chante *Absences répétées* apporte une note désespérée tout en donnant sens à une série d'actions inertes et nihilistes, d'une simplicité glaçante et pourtant émouvante.

De Eine Gruppe Leute lebt in einem Haus in einem französischen Dorf, wo der Alltag auf einfachste Tätigkeiten beschränkt ist: essen, schlafen, sein. Diese durch eine unerträgliche Existenzangst miteinander verbundenen Menschen bereiten methodisch den Übergang vom Tag zur Nacht vor, der durchaus auch der Übergang zwischen zwei Welten sein könnte. Anton Bialas beobachtet eine gequälte, von der Welt abgeschnittene und in ihrem Schmerz gefangene Jugend und zeichnet ohne grelle Untertöne jede einzelne der Minimalhandlungen auf, die sie ihrem fatalen Ziel nähert. Ihr Schmerz scheint sie unerreichbar zu machen, und doch gelingt es dem Regisseur, durch präzise Beleuchtung und asketische Einstellungen – in 1:37 – ihre Gesichter, Körper und ins Leere gehenden Blicke einzufangen. Der Film zeigt nicht Figuren sondern Individuen, eine von ihren inneren Dämonen heimgesuchte, zum Sprechen unfähige Jugend, die zu einer letzten und entscheidenden Geste gedrängt wird, um die Nacht zu überstehen und an ihrem Ende vielleicht einen neuen Tag zu erblicken. Der von Jeanne Moreaus Stimme getragene Chanson *Absences répétées* gegen Ende des Films kann als cinephiler Wink verstanden werden und erweist sich als herzerreissend, da er einer Reihe von trägen, nihilistischen Handlungen Bedeutung verleiht, die in ihrer Schlichtheit unheimlich und dennoch überwältigend sind.

En A group of people lives in a house in a French village where daily life is but a succession of ordinary gestures: eating, sleeping, being. Connected to each other by an unbearable existential anguish, they methodically prepare a kind of passage from night to day that could well be the passage from one world to another. Anton Bialas examines a tortured youth, cut off from the world, hyper-focused on their pain. Quietly, he captures the smallest acts that bring them closer to their fatal destiny. Their pain seems inaccessible, yet the eye of the director manages to observe, through precise lighting and ascetic framing—in 1:37—, their faces, bodies and stares into the void. A film about individuals, not characters, a youth haunted by its inner demons, unable to speak, driven to a final irreversible gesture that will allow them to endure the night, in the hope of holding out till daylight. At the end of the film, like a cinephile nod, Jeanne Moreau's voice singing *Absences répétées* adds a desperate note while giving meaning to a series of inert and nihilistic actions, of a chilling yet moving simplicity.

– Violeta Bava

Photography
Julia Mingo

Sound
Lucas Doméjean

Editing
Vincent Tricon

Production
Corry Van Rhijn (Eddy),
Felix De Givry (Remembers)

Filmography
2021 Groupe merle noir (mlf)
2019 A l'entrée de la nuit (sf)
2018 Derrière nos yeux (mlf)

Contact
Corry Van Rhijn
Eddy
+33 626889798
corry@eddy.tv

Homegoing

Yeon Park

United States, South Korea | 2021 | 17' | Korean, English

World Premiere



Fr La pandémie de la Covid-19 a eu sur nous des effets multiples et insoupçonnables, tant sur le plan individuel que social. Un jeune couple coréen enfermé dans un appartement aux États-Unis perd tout sens du temps, de l'espace et de l'orientation, jusqu'à parvenir à un état d'irréalité. Alors qu'il.elle attendent l'arrivée de leur «green card» qui leur permettra de sortir du pays, leur routine quotidienne (regarder la télévision, cuisiner, discuter en visioconférence, jouer) s'imprègne d'étrangeté. Dans cet état de déboussollement, leur terre natale n'est

plus qu'un lointain souvenir. Et quand enfin le couple peut partir retrouver leurs proches en Corée, il.elle sont contraint.e.s de s'isoler à nouveau et de subir une nouvelle quarantaine. Ce film délicat narré par la réalisatrice retrace les premiers effets du confinement sur notre quotidien, avec ses limites, ses frustrations, sa tristesse, ses peurs et ses contraintes inattendues. Comment faire pour rentrer chez soi alors que le sentiment de chez soi est perdu ?

De Die Covid-19-Pandemie hatte bislang sowohl für das Individuum als auch die Gesellschaft so vielfältige wie unvorstellbare Folgen. Einem jungen, in den USA lebenden koreanischen Paar, das in seiner Wohnung eingeschlossen ist, kommt allmählich das Gefühl für Raum, Zeit und Richtung abhanden, und es nähert sich einem Zustand der Unwirklichkeit. Während die beiden auf ihre Green Cards warten, um auch ausserhalb der USA reisen zu können, kann die Schleife banaler Alltagshandlungen (fernsehen, kochen, freundliche Online-Meetings abhalten oder Spiele spielen) seltsam anmuten und in diesem Zustand der Desorientiertheit den Heimatgedanken in weite Ferne rücken lassen. Als das Paar schliesslich nach Korea in seine vertraute Umgebung reisen kann, ist es erneut mit Quarantäne, erneut mit Isolation konfrontiert. Der feinfühligste Film ruft die ersten Auswirkungen des Lockdowns auf unser tägliches Leben in Erinnerung und zeigt die Einschränkungen, Frustrationen, Traurigkeit, Ängste und Unmöglichkeiten auf, die diese unerwartete Situation mit sich brachte. Ausgerechnet zu einem Zeitpunkt, als die eigentliche Bedeutung des Begriffs «Zuhause» ins Wanken geraten ist, befasst sich der Film mit dem Ziel, nach Hause zu gehen.

En The Covid-19 pandemic has had multiple and unsuspected effects on us, both on an individual and social level. A young Korean couple trapped in a flat in the United States loses all sense of time, space and orientation, until they ultimately reach a state of unreality. While waiting for their Green Cards to arrive in order to be able to travel outside the US, the loop of banal daily activities (watching TV, cooking, having friendly online meetings or playing games) can turn out to be strange, and in that disoriented state, the idea of homeland may seem like a distant memory. Finally, when the couple's goal of returning to their loved ones in Korea is fulfilled, they are forced to isolate themselves once again and undergo a new quarantine. This delicate piece, narrated by the filmmaker, retraces the earliest effects the lockdown had on our daily lives, revealing the limitations, frustrations, sadness, fears and impossibilities this unexpected situation put us through, and reflects on going home when the very meaning of "home" has been lost. – Violeta Bava

Screenplay, Photography, Sound, Editing
Yeon Park

Music
Jaehoon Choi

Production
Yeon Park

Filmography
2021 Homegoing (sf)
2020 I Bought a Time Machine (sf)

Contact
Yeon Park
+1 650 441 6233
yeonparkfilms@gmail.com

If You See her, Say Hello

Chi zi

Hee Young Pyun, Jiajun (Oscar) Zhang
China | 2021 | 18' | Chinese
World Premiere



Fr Un voyageur visite sa ville natale au nord de la Chine, dans une zone anciennement dédiée au forage pétrolier où les ressources sont depuis asséchées. Ce qu'il croyait alors être «le centre de l'univers» – un centre dont il ne sortait jamais – est aujourd'hui vide de ses habitant.e.s, travailleur.euse.s émigré.e.s vers le Sud. Racontés à une amie, les souvenirs de son enfance avec son père se mêlent aux images de son voyage, qui

se transforment peu à peu en dérive onirique entre des espaces hyper-urbanisés et d'autres laissés à l'abandon – où le voyageur lui-même n'est plus sûr de ce qui est réel ou imaginaire. Tourné dans une ville ultra-moderne et une ville fantôme adjacente, *If You See her, Say Hello* est un film hybride sur les reliques du passé et la splendeur du présent, destiné sûrement, lui aussi, à la ruine. Un dédale entre documentaire et fiction sur les traces d'un jeune homme qui se replonge dans les lieux et les temps de son enfance, quand il marchait le long des conduits jusqu'à la lisière de la ville, pour enfin, en voir le dehors.

De Ein Reisender besucht seine Heimatstadt in Nordchina in einem Gebiet, das früher der Ölbohrung gewidmet war, in dem die Vorkommen jedoch mittlerweile erschöpft sind. Das, was für ihn früher das «Zentrum des Universums» war – ein Zentrum, das er nie verließ – ist heute leer, unbewohnt, die ArbeiterInnen sind gen Süden weitergezogen. Die Erinnerungen an die Kindheit mit seinem Vater, von der er einer Freundin erzählt, vermischen sich mit Bildern seiner Reise. Letztere nimmt nach und nach traumhafte Züge an, zwischen hyper-urbanisierten und verlassen Räumen, bis der Reisende irgendwann selbst nicht mehr genau weiss, was real ist und was Fantasie. *If You See her, Say Hello* wurde in einer hochmodernen Stadt und einer benachbarten Geisterstadt gedreht. Es ist ein Hybridfilm über die Relikte der Vergangenheit und die Pracht der Gegenwart, auf die mit Gewissheit ebenfalls irgendwann der Ruin wartet. Ein Labyrinth zwischen Dokumentarfilm und Fiktion auf den Spuren eines jungen Mannes, der an die Orte und in die Zeit seiner Kindheit zurückkehrt, wo er entlang der Leitungen an den Rand der Stadt lief, um endlich über ihre Grenzen hinaus zu sehen.

En A traveller visits his hometown in northern China, in an area formerly dedicated to oil drilling where the resources have since dried up. What he then thought was the "centre of the universe"—a centre he never used to leave—is now emptied of its inhabitants, workers who have emigrated to the South. Recounted to a friend, the memories of his childhood with his father blend with images of the journey, which gradually transforms into a dreamlike drifting between hyper-urbanised spaces and others left abandoned—where he himself is no longer sure of what is real or imaginary. Shot in an ultra-modern city and an adjacent ghost town, *If You See her, Say Hello* is a hybrid film on the remnants of the past and the splendour of the present, surely also destined for ruin. A maze between documentary and fiction on the traces of a young man who dives back into the places and times of his childhood, when he used to walk along the pipes up to the edge of the city to, finally, see beyond it. – Camille Kaiser

Photography

Peter Pan, Hee Young Pyun,
Jiajun (Oscar) Zhang

Sound

Keenen Yong, Yun Kyung Kim

Editing

Hee Young Pyun, Jiajun (Oscar) Zhang

Production

Ying Liang, Xufeng Huang
(Factory Gate Films); Jacky Pang

Filmography

Jiajun Zhang
2021 *If You See her, Say Hello* (sf)
2019 *Gen sui* (sf)
2011 *Cao chang* (sf)

Hee Young Pyun

2021 *If You See her, Say Hello* (sf)
2018 *Diaspora* (sf)

Contact

Ying Liang
Factory Gate Films
+86 18614075857
liangplusying@gmail.com

Khan's Flesh

Telo Khana

Krystsina Savutsina
Germany, Belarus | 2021 | 58' | Russian, Belarusian
World Premiere



Fr Dans ce qu'on devine être un tribunal de proximité, des « juges », qui semblent s'ennuyer ferme, font la leçon à un conducteur de tracteur alcoolique en lui rappelant que l'abus de vodka n'est pas compatible avec les responsabilités d'un chef de famille. Ailleurs, le lent ballet de la traite des vaches débute, on célèbre un mariage en grande pompe (un peu kitsch), et les pompiers locaux testent échelle et lance à incendie, au cas où il se passe quelque chose, car un feu d'artifice se prépare... À la manière d'un Dziga Vertov sous lexomil, la caméra de

Krystsina Savutsina saisit une série de gestes, de micro non-événements et de rituels concomitants, comme autant de chorégraphies quotidiennes auxquelles s'adonnent ou se soumettent les habitant.e.s, toutes générations confondues, de cette bourgade du Bélarus. En choisissant le plan fixe et un montage associatif, *Khan's Flesh* révèle des existences qui semblent encaimées dans un interminable présent et porte un regard distancié, teinté d'ironie, sur une société corsetée par d'intangibles relations de pouvoir.

De In einem Ortsgericht belehren gelangweilt dreinschauende Richter einen Traktorfahrer, der unter Alkoholeinfluss am Steuer erwischt wurde, und erinnern ihn daran, dass der übermäßige Wodka-Genuss nicht mit den Verantwortlichkeiten eines Familienoberhauptes vereinbar ist. Anderswo beginnt das langsame Schauspiel des Kühemelkens, eine Gesellschaft feiert eine pompöse (etwas kitschige) Hochzeit und die örtliche Feuerwehr testet ihre Leiter und ihren Schlauch, für den Fall, dass etwas passieren sollte, denn die Vorbereitungen für ein Feuerwerk sind im Gange ... Nach Art eines Dsiga Wertow unter dem Einfluss von Beruhigungsmitteln erfasst die Kamera von Krystsina Savutsina eine Abfolge von Gesten, von winzigen Nicht-Ereignissen und gleichzeitigen Ritualen, alltägliche Choreografien, denen sich die EinwohnerInnen aller Generationen dieser belarussischen Ortschaft hingeben oder unterwerfen. Durch die Wahl der festen Einstellung und eines assoziativen Schnitts beleuchtet *Khan's Flesh* Existenzen, die in einer unendlichen Gegenwart stillzustehen scheinen, und wirft einen distanzierten, ironisch eingefärbten Blick auf eine Gesellschaft, die in einer Zwangsjacke aus ungreifbaren Machtbeziehungen gefangen ist.

En In what we guess is a village court, the "judges", who seem bored stiff, tell off an alcoholic tractor driver, reminding him that vodka abuse is not compatible with his responsibilities as the head of the family. Elsewhere, the slow ballet of cow milking begins, a wedding is celebrated with great pomp and ceremons (and a little kitsch), and the local firemen test out their ladders and fire hoses, in case something happens, as a firework display is about to begin... Like a Dziga Vertov on Lexomil, Krystsina Savutsina's camera captures a series of gestures, micro non-events and simultaneous rituals, like so many daily choreographies to which the inhabitants of this Belarusian village, from every generation, devote or submit themselves. By choosing a static shot and associative editing, *Khan's Flesh* reveals existences that seem stuck in an unending present and takes a distanced look, tinged with irony, at a society bound by intangible power relations. – Emmanuel Chicon

Screenplay, Editing
Krystsina Savutsina

Photography
Georg Kussmann

Sound
Igor Bachmat

Production
Krystsina Savutsina, Georg Kussmann

Filmography
2021 Khan's Flesh (mif)
2020 Das wetter ist schön (sf)
2018 Horst B5 (sf)
2017 Sanderling (sf)

Contact
Krystsina Savutsina
savutsina@gmail.com

L'Huile et le Fer

Iron and Oil

Pierre Schlessler
Switzerland | 2021 | 33' | French
World Premiere



Fr Quand Pierre Schlessler pense au monde où il a grandi, un village de l'est de la France, il voit «un royaume de labeur» peuplé d'hommes, qui comme son père, ont passé leur vie à trimer sans répit. C'est le décès de ce dernier dans un accident du travail qui a déclenché son désir de filmer au présent les échos du passé. Cadrant au plus près les mains calleuses maniant les outils et les machines, il retrouve sa place d'enfant, observant les gestes incompréhensibles et magiques des adultes, écoutant le concerto des lames d'acier fendant le bois, humant l'odeur de ferraille et d'huile qui imprégnait encore les habits de son père, peu après sa mort – dont même le «fantôme sentait le travail». Les rares cartons ponctuant *L'Huile et le Fer* convoquent une voix intérieure, bouleversante, qui dit l'essentiel d'un geste taciturne, de

son existence harassante, de sa dignité aussi. À travers ce film dont la force n'a d'égal que sa pudeur, où chaque plan brûle d'un lyrisme discret, le cinéaste rend justice à l'histoire des siens, «une histoire de mains savantes et esclaves qui depuis toujours, travaillent».

De Wenn Pierre Schlessler über die Welt nachdenkt, in der er aufgewachsen ist – ein Dorf im Osten Frankreichs – erinnert er sich an ein «Königreich der Arbeit», das von Menschen wie seinem Vater bevölkert war, die ihr Leben lang pausenlos geschuftet haben. Der Tod seines Vaters bei einem Arbeitsunfall löste in ihm den Wunsch aus, die Echos der Vergangenheit in der Gegenwart zu filmen. Während er die schwierigen Hände, die mit den Werkzeugen hantieren und die Maschinen bedienen, aus nächster Nähe einfängt, nimmt er wieder den Platz des Kindes ein, das die unverständlichen und magischen Handgriffe der Erwachsenen beobachtet, dem Konzert der das Holz zersägenden Stahlklingen lauscht, den Duft von Eisen und Öl schnuppert, den die Kleidung seines Vaters, von dem sogar «der Geist nach Arbeit riecht», noch kurz nach seinem Tod verströmte. Die seltenen Zwischentitel in *L'Huile et le Fer* beschwören eine aufwühlende innere Stimme herauf, die das Wesentliche über eine wortlose Geste, ihre beschwerliche Existenz, aber auch ihre Würde erzählt. Durch diesen Film mit beispielloser Kraft und viel Zartgefühl, in dem jede Einstellung von einer diskreten Lyrik geprägt ist, zollt der Filmemacher seiner Familiengeschichte einen Tribut, es ist «die Geschichte geschickter und versklavter Hände, die schon immer gearbeitet haben».

En When Pierre Schlessler thinks of the world in which he grew up, in a village in eastern France, he sees "a kingdom of labour" populated by men who, like his father, spent their lives toiling away tirelessly. It was the latter's death in a work accident that triggered his desire to film the echoes of the past in the present. Framing as closely as possible the calloused hands manipulating tools and machines, he rediscovers his place as a child, observing the incomprehensible and magic gestures of the adults, listening to the concerto of steel blades splitting the wood, sniffing the odour of scrap metal and oil that still permeated his father's clothes, shortly after his death—whose "ghost even smelled of labour". The rare title cards punctuating *L'Huile et le Fer* summon a deeply moving inner voice that expresses the essentials of a taciturn gesture, an exhausting existence and its dignity too. Through this film, whose power is rivalled only by its modesty, where each shot burns with discreet lyricism, the filmmaker does justice to the history of his people, "a history of skilled and enslaved hands that have worked since forever." – Emmanuel Chicon

Photography
Pierre Schlessler

Sound
Clément Lemennicier, Céline Carridroit,
Loïc Villot

Editing
Frédéric Dupont

Music
Antonin Simon

Production
Pierre Schlessler (Earthling productions)

Filmography
2021 L'Huile et le Fer (mlf)
2014 Le Pays (sf)
2012 Lettre à Jacques Rozier, Portrait
d'un cinéaste en son absence (sf)
2011 Vendange tardive (sf)

Contact
Pierre Schlessler
Earthling productions
+41 774475360
pierre@earthling-prod.net

Là où nous sommes Where we Are

Amélie Bargetzi
Switzerland, France | 2021 | 37' | French, English
World Premiere



Fr Sur la plage de Saint-Gervais, les voiles des kite-surfeurs dessinent des arabesques dans une ambiance balnéaire banale, tandis qu'un peu plus loin, les oiseaux migrateurs sont de retour, comme chaque année, pour nicher au sein d'une zone protégée... L'arrière-plan n'a pourtant rien d'idyllique. L'horizon de Fos-sur-Mer est barré par les cheminées des raffineries et des industries chimiques. Même si l'atmosphère saturée de pollution de cette petite ville méridionale menace quotidiennement la santé de ses habitants – le taux de cancer ou d'allergies y est beaucoup plus élevé que dans

le reste du pays – «des fois, on préfère fermer les yeux», car les usines en activité assurent la majorité des emplois dans la région. Tandis que des Fosséen.ne.s évoquent en voix-off leur existence dans cet environnement fortement dégradé, Amélie Bargetzi filme ce paysage industriel sous tous les angles et toutes les lumières. Évitant le réquisitoire, *Là où nous sommes* propose une topographie sensible et contrastée d'un espace cauchemardesque, où la caméra découvre, en chemin, quelques parcelles de beauté ambiguë.

De Am vollkommen normal wirkenden Strand von Saint-Gervais zeichnen die Segel der Kite-Surfer Arabesken in den Himmel über den Badegästen, während ein Stück weiter die Zugvögel wie jedes Jahr zurück sind, um in einem Schutzgebiet zu nisten. Der Hintergrund ist jedoch alles andere als idyllisch und besteht weitgehend aus den Schloten der Raffinerien und Chemiefabriken von Fos-sur-Mer. Obgleich die schadstoffgesättigte Atmosphäre dieser Kleinstadt in Südfrankreich täglich eine Gefahr für die Gesundheit ihrer BewohnerInnen darstellt – die Rate an Krebserkrankungen und Allergien ist deutlich höher als im Rest des Landes – «drücken wir manchmal lieber ein Auge zu», denn die Fabriken stellen einen Grossteil der Arbeitsplätze in der Umgebung. Während die BewohnerInnen der Stadt aus dem Off von ihrem Leben in dieser stark belasteten Umwelt erzählen, filmt Amélie Bargetzi diese Industrielandschaft aus allen Blickwinkeln und bei jedem Licht. Ohne anzuprangern zeigt *Là où nous sommes* die sensible und kontrastreiche Topografie eines alptraumhaften Raums, dem die Kamera hier und da Bilder von Orten ambivalenter Schönheit entlockt.

En On the beach of Saint-Gervais, the sails of the kite surfers sketch out arabesques in an ordinary seaside setting, while a little further on, migratory birds are back, as they do every year, to nest within a protected area... The background, however, is far from being idyllic. The horizon of Fos-sur-Mer is closed off by the chimneys of refineries and the chemical industries. Even though the pollution-saturated atmosphere of this small southern town threatens the health of its inhabitants daily—the cancer and allergy rates are much higher than in the rest of the country—“sometimes, we prefer to turn a blind eye”, because the factories in operation provide the majority of jobs in the region. While the town residents evoke in voice-over their existence in this severely damaged environment, Amélie Bargetzi films this industrial landscape from all angles and in every light. Avoiding the indictment, *Là où nous sommes* offers a sensitive and contrasted topography of a nightmarish space, where the camera discovers, along the way, a few patches of ambiguous beauty. – Emmanuel Chicon

Photography, Editing

Amélie Bargetzi

Sound

Amélie Bargetzi

Julian Fuchs

Christelle Jornod

Music

Raphaël Biffiger

Production

Amélie Bargetzi

Filmography

2021 *Là où nous sommes* (mlf)
2019 *Presque comme une ventouse* (sf)
2019 *You Shine Bright Like a Diamond* (sf)
2019 *Supervache* (sf)
2018 *Mon-Idée* (sf)

Contact

Amélie Bargetzi

+41 787489858

amelie.bargetzi@bluewin.ch

Land That Rises and Descends

Maa joka nousee ja laskee

Moona Pennanen
Finland | 2021 | 21' | Swedish
World Premiere



Fr Nous avons tendance à voir notre carte géographique comme statique. Cette œuvre pleine de subtilité nous montre que la vie dans un archipel est par nature affectée par les vents et les

marées qui modifient constamment sa forme. Ici, les humains établissent avec la nature un lien particulier. Cette œuvre magnifique capture avec grâce le rapport étrange entre humains, nature et animaux, sous un regard éminemment cinématographique. Filmé en 16mm, le film associe une narration élégante avec une bande son singulière et une approche ludique. Les scènes se construisent à la marge, laissant place à la mer, aux phares, à la mythologie et aux rituels ancestraux, sans plus de commentaire. La narration qui tisse ensemble différentes histoires fait écho à l'acceptation et à la transformation de la nature dans l'archipel de Kvarken en Finlande, là où « la mer sera terre, et la terre était autrefois mer ».

De Wir neigen dazu, unsere geografische Karte als etwas Statisches zu betrachten. Durch dieses Werk voller Feinheiten wird uns jedoch bewusst, dass das Leben auf einem Archipel, schon allein aufgrund seines Aufbaus, von Winden und den Gezeiten beeinflusst wird und dass sich seine Form daher ständig verändert. Diese Beziehung, die die Menschen zur Natur aufbauen, hat dort einen ganz besonderen Charakter, und diesem wunderschönen Film gelingt es, dieses besondere Band zwischen Menschen, Natur und Tieren anmutig filmisch einzufangen. Das auf 16 mm gedrehte Werk zeichnet sich durch seine narrative Eleganz, eine originelle Bearbeitung des Tons und ein gutes Gespür für Verspieltheit aus. Die Szenen sind um den Rand herum aufgebaut und lassen Platz für die Steine, das Meer, die Leuchttürme, die mythologischen Elemente und die überlieferten Rituale, die zwischen ihnen stattfinden, ohne weiterer Kommentare zu bedürfen. Mit den verschiedenen präsentierten Geschichten erinnert die Erzählung in gewisser Weise an die Akzeptanz und den Wandel der Natur im finnischen Kvarken-Archipel, wo – wie es im Film heisst – « das Meer Land sein wird und das Land früher einmal das Meer war. »

En We tend to think of our geographic map as something static. This subtle work shows us that life in an archipelago is by nature affected by the winds and tides that constantly change its shape. Here, humans form a special bond with nature. This beautiful piece gracefully captures the peculiar relationship between humans, nature and animals through a cinematic lens. Filmed in 16mm, the film combines an elegant narrative, singular sound design and a playful approach. Scenes are built at the edges, leaving room for the sea, lighthouses, the mythology and ancestral, with no commentary. The narration, which weaves many different stories, echoes the acceptance and transformation of nature found in the Finnish Kvarken Archipelago where—as stated in the film—“the sea will be land and the land is former sea”. – Violeta Bava

Screenplay
Moona Pennanen

Photography
Jesse Jalonen

Sound, Music
Juuso Oksala

Editing
Heli Kota

Production
Ida Karoskoski (Aalto University,
ELO Film School Finland)

Filmography
2021 The Land that Rises and Descends (sf)
2015 Awakening
2011 Diary of a Journey

Contact
Saara Toivanen
Aalto University, ELO Film School Finland
+358 503317754
saara.toivanen@aalto.fi

My Quarantine Bear

Weijia Ma
China, France | 2021 | 35' | Chinese
World Premiere



Fr Lorsque la Covid fond sur la France, Weijia Ma travaille à Strasbourg sur un film d'animation. La ville devenant très rapidement un important foyer du virus, elle fuit à Lyon puis rentre précipitamment à Shanghai. Du vol, qui semble l'emmener vers la lune, à la quarantaine

de quatorze jours dans un hôtel à son arrivée, le journal filmé – qui parfois prend des allures de comédie romantique – retrace avec humour et grande inventivité formelle l'expérience de ce parcours. Amorcé spontanément dans la sidération des premiers jours, tourné partiellement au téléphone portable, puis composé et progressivement monté durant la période d'isolement, *My Quarantine Bear* entremêle mise en scène, mesures du quotidien confiné, et animation ou morceaux choisis, de films, de chansons, de vie. En contraste avec l'enfermement, sa routine et sa solitude, mais aussi avec les objets cinématographiques auxquels il semble devoir donner lieu, un film à l'écriture légère et habile, joyeuse.

De Als Covid über Frankreich hereinbricht, arbeitet Weijia Ma in Strassburg an einem Animationsfilm. Die Stadt wird schnell zu einem Virus-Hotspot, sie flüchtet nach Lyon und kehrt dann vorzeitig nach Schanghai zurück. Vom Flug, der sie zum Mond zu bringen scheint, über die 14-tägige Hotelquarantäne nach der Ankunft, zeichnet das Filmtagebuch, das mitunter die Züge einer romantischen Komödie annimmt, mit Humor und grossem formellen Einfallsreichtum die Erfahrung dieser Reise nach. In den ersten Tagen des Schocks spontan begonnen, teilweise mit dem Mobiltelefon gedreht, dann gefasst und während der Isolationsphase progressiv geschnitten, vermischt *My Quarantine Bear* Inszenierung, Massnahmen des Lockdown-Alltags, Animation und ausgewählte Stücke aus Filmen, Liedern, dem Leben. Im Kontrast zum Eingesperrtsein, seiner Routine und seiner Einsamkeit, aber auch zu den filmischen Objekten, die sich daraus zu ergeben scheinen – ein leichter, geschickter und fröhlicher Film.

En Weijia Ma was working on an animated film in Strasbourg, when Covid swept through France. As the city quickly became home to a significant outbreak of the virus, she fled to Lyon before hastily returning to Shanghai. From the flight, which seems to take her towards the moon, to her two-week quarantine in a hotel on arrival, the filmed diary—which has echoes of a romantic comedy at times—uses humour and great formal inventiveness to convey the experience of this journey. Begun spontaneously in the astonishment of the first days, partially shot on a mobile phone, then arranged and gradually edited during the isolation period, *My Quarantine Bear* mixes staging, the measures of confined daily life, and animation or specific pieces of films, songs, and life. In contrast with the lockdown, its routine and solitude, but also with the cinematographic objects it seems to give rise to, this film is alive with light, skilful and joyful writing. – Emilie Bujès

Photography
Weijia Ma

Editing
Jérôme Bréau

Production
Damien Megherbi,
Justin Pechberty (Les Valseurs)

Filmography
2021 *My Quarantine Bear* (mlf)
2020 *The Same River Twice* (sf)
2015 *Step into the River Animation* (sf)

Contact
Liyan Fan
Les Valseurs
+31 71 39 41 62
liyan@lesvalseurs.com

Night Snorkeling

Hirofumi Nakamoto, Nao Yoshigai
Japan | 2021 | 13' | Japanese
World Premiere



Fr Nao Yoshigai et Hirofumi Nakamoto partent à l'aventure explorer la mer, équipé.e.s de leurs caméras de téléphone portable et de combinaisons de plongée. Dans une crique déserte, ils plongent dans les vagues pour capturer la beauté du paysage. À la tombée du jour, ils découvrent les créatures iridescentes qui illuminent les eaux d'une lueur magique.

Plein.e.s d'enthousiasme pour ces découvertes, les deux cinéastes se fondent dans la vie sous-marine, faisant dialoguer leurs éclairages artificiels avec la luminescence du plancton et des méduses. Avec leurs formes irréelles, un crabe, une étoile de mer et une éponge étrange deviennent les messagers des mystères cachés de l'océan. Sous des apparences de film de vacances amateur, *Night Snorkeling* amorce une discussion sur notre rapport à l'altérité de la nature. En montrant ces organismes mystérieux et surprenants, le film interroge la complexité de notre planète et notre faculté à échanger avec elle.

Production

Hirofumi Nakamoto, Nao Yoshigai

Filmography

Hirofumi Nakamoto

- 2021 Night Snorkeling (sf)
- 2020 Larger Than Life – Video Letters to Nam Hwayeon
- 2018 Mirror of the Virgin Forest (sf)
- 2017 Guests from the Riverside (sf)
- 2017 The Spacecraft Diaries (sf)
- 2016 Coves of Bodies (sf)
- 2015 The Spacecraft Diaries (sf)
- 2014 IR PLANET (sf)
- 2012 Silent Passengers (sf)
- 2012 Silent Prisoners (sf)
- 2012 Residents of Fantasy (sf)
- 2012 Silent Travelers (sf)
- 2011 Quiet Visitors (sf)

Nao Yoshigai

- 2019 Wheel Music (sf)
- 2018 Grand Bouquet (sf)
- 2018 Across the Water (sf)
- 2018 Stories Floating on the Wind (sf)
- 2017 Breathing House (sf)
- 2015 Hottamaru-days (mlf)
- 2014 I Want to go out (sf)
- 2013 Bicycle Girl (sf)
- 2013 Grooming (sf)

Contact

Tamaki OKAMOTO
CaRTe bLaNChe
+33 607475160
hello@c-a-r-t-e-blanc.com

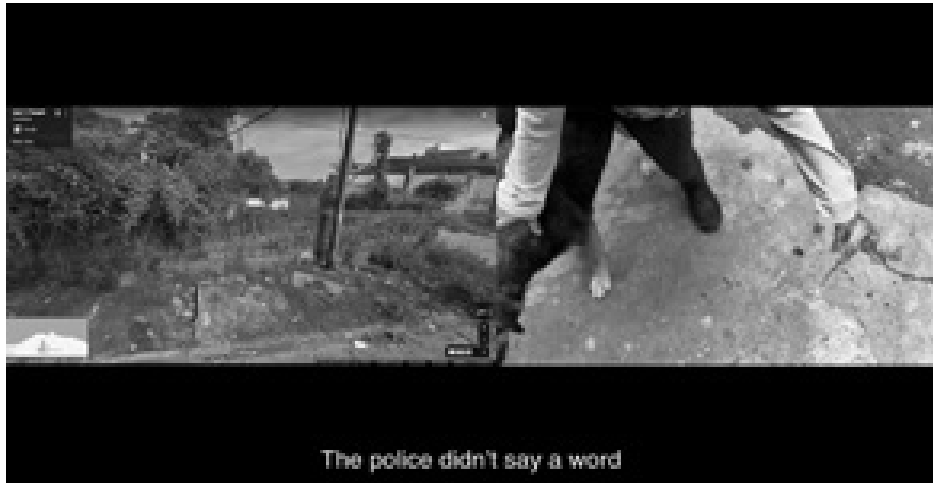
De In *Night Snorkeling* begeben sich Nao Yoshigai und Hirofumi Nakamoto, ausgerüstet mit den Kameras ihrer Mobiltelefone und Taucheranzügen, auf eine abenteuerliche Erkundung des Meers. An einem verlassenen Bach springen sie in die Wellen, um die Schönheit der Landschaft zu umrahmen; bei Einbruch der Nacht treffen sie sich mit den Kreaturen, die das Wasser mit ihrem magischen Schillern beleuchten. Angetrieben von der Begeisterung für ihre neuen Entdeckungen werden die beiden RegisseurInnen ohne Zögern Teil des Unterwasserlebens, und schon bald treten ihre künstlichen Lichter in einen Dialog mit dem Glühen von Plankton und Quallen. Eine Krabbe, ein Seestern und ein seltsamer Schwamm werden mit ihren fremdartigen Formen zu Boten der verborgenen Geheimnisse des Ozeans. Getarnt als eine Art selbstgedrehtes Video von einem Ausflug ans Meer, eröffnet *Night Snorkeling* eine Diskussion über unser Verhältnis zur Andersartigkeit der Natur. Durch die Beobachtung dieser unglaublichen und seltsamen Organismen zeigt der Film die Komplexität unseres Planeten und hinterfragt unsere Fähigkeit, mit ihm in Verbindung zu treten.

En In *Night Snorkeling*, Nao Yoshigai and Hirofumi Nakamoto, leave on an adventurous exploration of the sea, equipped with their mobile phones cameras and scuba suits. On a deserted creek they will jump in the waves to frame the beauty of the landscape; at nightfall, they will meet with the creatures that illuminate the waters with their magic iridescences. Driven by enthusiasm for their new discoveries, the two directors do not hesitate to become part of the submarine life and soon their artificial lights will dialogue with the glowing of plankton and jellyfishes. A crab, a starfish and a weird sponge, with their alien shapes, become messengers of the ocean's hidden mysteries. Disguised as a sort of homemade video of a trip to the sea, *Night Snorkeling* opens a discussion about our relationship with nature's otherness. Through the observation of those incredible and odd organisms, the film hails the complexity of our planet and questions our capacity to connect with it. – Rebecca De Pas

Outside the Coverage Area

Fuera del area de cobertura

Agustina Wetzel
Argentina | 2021 | 29' | Spanish
World Premiere



Fr Les apps sont toujours politiques – ou plutôt, géopolitiques. Le confinement nous a forcés de redéfinir les frontières, que ce soit par choix ou par contrainte. Il a aussi conduit nombre d'entre nous à interagir avec le monde virtuellement. En «split screen», le film trace une carte et questionne le parallélisme qui s'établit entre réalité virtuelle et espaces réels. Il met en évidence la dimension politique de Google Maps en révélant les espaces, les vies et les histoires (restituées à travers les sons et les voix) que ces cartes laissent de côté,

hors de la zone de couverture. Le film étend cette question dans l'espace, mais aussi dans le temps, en intégrant des voix d'enfants et leurs réflexions sur les jeux vidéo. Dans un geste qui associe acuité politique et intelligence narrative, le jeu vidéo finit par remplacer à l'écran ce que nous considérons comme la représentation de la réalité. S'il persiste l'illusion que nous avons tous accès au même espace virtuel, ce formidable petit film nous rappelle que certains de nous n'apparaissent pas même sur cette carte.

De Jede App ist politisch, in diesem Fall geopolitisch. Der Lockdown hat uns dazu gezwungen, Grenzen neu zu definieren – einige waren gewählt, andere aufgezwungen. Er hat ausserdem dazu geführt, dass viele von uns virtuell mit der Welt interagieren. Durch einen geteilten Bildschirm zeichnet der Film eine Karte und hinterfragt die Parallelität, die zwischen virtueller Realität und realen Räumen entstanden ist. Dabei berücksichtigt er die politische Tragweite, in diesem Fall die von Google Maps, um – durch Töne und Stimmen – die Räume, Leben und Geschichten ans Licht zu bringen, die von diesen Karten ausser Acht gelassen werden, weil sie sich ausserhalb des Erfassungsbereichs befinden. Der Film bezieht seine Frage nicht nur auf den Raum, sondern auch auf die Zeit, indem er Stimmen von Kindern und ihre Gedanken zu virtuellen Spielen integriert. Mit viel politischem Scharfsinn und narrativer Intelligenz ersetzen diese Spiele auf dem geteilten Bildschirm letztendlich das, was wir als Repräsentation der Realität verstanden. Obwohl die Illusion darin besteht, dass wir alle Zugang zum selben virtuellen Raum haben, erinnert uns dieser Film daran, dass einige von uns nicht einmal auf der Karte erscheinen.

En Every app is political, or rather, geopolitical. Confinement forced us to redefine boundaries; whether by choice or constraint. It also led many of us to engage with the world in a virtual way. Through a split screen, the film draws a map and wonders about the parallelism established between virtual reality and real spaces. It highlights the political aspect of Google Maps by revealing the spaces, lives and stories—rendered through sounds and voices—that these maps leave out of the coverage area. The film's central question expands in space, but also in time, by including children's voices and their reflections on video games. In a gesture of great political acuity and narrative intelligence, these games end up replacing, on the split screen, what we consider as a representation of reality. If the illusion is that we could all access the same virtual space, this great little movie reminds us that some of us do not even appear on that map. – Violeta Bava

Screenplay

Agustina Wetzel

Sound

Agustina Wetzel, Ignacio Zubieta

Editing

Agustina Wetzel, Mario Bocchicchio

Production

Agustina Wetzel (Som da Terra)

Filmography

2021 Outside the Coverage Area (sf)
2020 The Time of the Events (sf)
2020 AMIGAbbs (sf)
2020 Satellite Heritage (sf)
2019 Wilderness (sf)
2019 The Language of the Modes (sf)
2019 Vertical Ruin (sf)

Contact

Agustina Wetzel
Som da terra
+54 93794676520
agustina_gw@hotmail.com

Parenthèse

Fabrice Aragno
Switzerland | 2021 | 6' | No Dialogue
World Premiere



Fr Tout d'abord vient le bruit absurde du quotidien, puis apparaissent les

bienfaits cachés d'une pause abrupte, enfin le retour à « la vie d'avant ». Depuis la cour d'un immeuble, Fabrice Aragno filme la nature qui reprend ses droits lorsque les êtres humains se font plus discrets. Seul avec sa caméra, le réalisateur signe un film poème, restituant une suite d'instantanés des moments fugaces du quotidien de cette cour. Ici nous faisons la rencontre d'un renard qui s'aventure jusqu'au jardin, du vent qui souffle sur les feuilles, des oiseaux posés sur les sommets des arbres, où enfin de la présence d'une personne sur un balcon. Une bande sonore entrecoupée de silences guide la narration qui se développe en trois temps. Avec finesse, le film fait écho à cette période si particulière que fut le premier confinement de l'année 2020. *Parenthèse* raconte avec sensibilité et une apparente simplicité le temps qui s'arrête et le temps qui passe.

De Erst der absurde Lärm des Alltags, dann die verborgenen Vorzüge einer abrupten Unterbrechung und schliesslich die Rückkehr zum «Leben davor». Vom Innenhof eines Gebäudes aus filmt Fabrice Aragno die Natur, der sich mit diskreter werdenden Menschen neue Möglichkeiten eröffnen. Ein Film wie ein Gedicht, den der Regisseur und seine Kamera aus einer Reihe von Momentaufnahmen und flüchtigen Bildern aus dem Alltag dieses Hofes entstehen liessen. Wir begegnen einem Fuchs, der sich bis zum Garten vorwagt, und sehen wie der Wind durch die Blätter streicht und Vögel in den Wipfeln der Bäume sitzen. Und schliesslich auch einen Menschen auf einem Balkon. Ein von Momenten der Stille durchzogener Soundtrack gibt den Takt einer aus drei Teilen bestehenden Erzählung vor. *Parenthèse* zeichnet ein sensibles Stimmungsbild der so besonderen Zeit des ersten Lockdowns 2020. Feinfühlig und mit nur scheinbarer Schlichtheit erzählt der Film von Zeit, die stillsteht und Zeit, die verstreicht.

En First comes the absurd noise of the everyday life, then the hidden benefits of an abrupt break, and finally the return to "life the way it was before". From the courtyard of a building, Fabrice Aragno films nature reclaiming its rights while humans keep a low profile. Alone with his camera, the director creates a film-poem, capturing a series of snapshots of fleeting moments of daily life in this courtyard. Here we meet a fox that ventures as far as the garden, wind blowing on the leaves, birds perched on the treetop, or the presence of a person on a balcony. A soundtrack intercut with silences guides the narration, which develops in three stages. The film subtly echoes the very unusual time of the first lockdown of 2020. With sensitivity and apparent simplicity, *Parenthèse* recounts the time that stops and the time that passes. – Alice Riva

Photography, Editing
Fabrice Aragno

Production
Fabrice Aragno (Casa Azul Films)

Filmography
2021 Parenthèse (sf)
2020 Poussières (sf)
2015 L'Invisible (sf)
2014 Pris dans le tourbillon (sf)
2012 CINEMASuisse: Jean-Luc Godard
(Quot erat demonstrandum)
2009 Les Enfants dorment (sf)
2009 Autour de Claire (sf)
2003 Happy World (sf)
2002 Le Jeu (sf)
1998 Dimanche (sf)
1997 Luchando frijoles

Contact
Fabrice Aragno
Casa Azul Films
+41 794177146
fabrice.aragno@casa-azul.ch

Rondò final

Felice D'Agostino, Gaetano Crivaro, Margherita Pisano
Italy | 2021 | 51' | Italian
World Premiere



Fr En Sardaigne du Sud, on voue un culte à Saint Esifio depuis 1656, année où il a libéré ces deux villes de la peste. Chaque année, sa statue parcourt 80 km lors d'une procession grandiose qui semble échapper au passage du temps: la même cérémonie se répète, dans la

stricte observance du rituel initial. Constitué de plus d'un siècle d'archives, *Rondò Final* est un voyage fascinant dans lequel se reflètent visages et paysages du présent et du passé, assemblés par le montage dans une spirale de répétition qui ne laisse la place qu'à des changements de surface. La beauté des objets et le mysticisme qui enveloppe chaque geste reflètent les mécanismes de contrôle et de pouvoir qui asservissent la Sardaigne depuis des siècles. Les fragments d'archives et le travail sonore méticuleux font apparaître un contraste violent entre la pauvreté de la population et l'opulence de l'Église qui, conjointement à l'État, contrôle aujourd'hui encore la Sardaigne et l'Italie.

De Im Süden Sardinien wird der Heilige Efsio seit dem Jahr 1656 verehrt, in dem er beide Städte von der Pest befreite. Jedes Jahr legt seine Statue 80 km in einer opulenten Prozession zurück, die gegen das Vergehen der Zeit immun zu sein scheint: Die gleiche Zeremonie wiederholt sich in strikter Einhaltung des traditionellen Kultes. Mit gefundenem Filmmaterial, das rund ein Jahrhundert umfasst, ist *Rondò Final* eine hypnotisierende Reise, in der sich Gesichter und Landschaften der Vergangenheit und Gegenwart spiegeln. Der Schnitt verbindet alles in einer Spirale der Wiederholung, die nur oberflächliche Veränderungen zulässt. Die Schönheit der Utensilien und die Mystik, die jede Geste umhüllt, beschwören die Kontroll- und Machtmechanismen herauf, die Sardinien jahrhundertlang unter einem Joch gehalten haben. Fragmente alter Filme zeigen in Kombination mit minutiösem Sounddesign einen gnadenlosen Kontrast zwischen der Bescheidenheit der Bevölkerung und der Erhabenheit der Kirche, die Sardinien und Italien bis heute neben der weltlichen Macht steuert.

En In South Sardinia, Saint Esifio has been worshipped since 1656, year in which he liberated both towns from the Plague. Every year his statue travels 80km in a grandiose procession that seems to be immune to the passage of time: the same ceremony is repeated in strict observation of the original ritual. Made up of over a century of archive material, *Rondò Final* is a mesmerizing journey in which faces and landscapes past and present are reflected, assembled by the editing in a spiral of repetition that allows only superficial changes. The beauty of the props and the mysticism that shrouds every gesture evokes mechanisms of control and power that have subjugated Sardinia for centuries. The archival fragments and the meticulous sound design reveal a violent contrast between the poverty of the population and the opulence of the Church which, alongside the State, still controls Sardinia and Italy till today. – Rebecca De Pas

Concept

Gaetano Crivaro, Margherita Pisano

Editing & Editing workshop participants

Gaetano Crivaro, Margherita Pisano, Felice D'Agostino, Arturo Lavorato, Luca Carvoni, Alberto Diana, Arturo Lavorato, Margherita Riva, Vittoria Soddu

Sound

Margherita Pisano, Stefano Grosso

Production

Gaetano Crivaro (Ruga Film), Margherita Pisano (L'Ambulante)

Filmography

2021 Rondò final

Contact

Margherita Pisano
L'Ambulante
+39 3209213387
gliambulanti@gmail.com

Some Kind of Intimacy

Toby Bull
United Kingdom | 2021 | 6' | English
World Premiere



Fr Dans le comté de Shropshire, en campagne britannique, le réalisateur Toby Bull observe un troupeau de moutons qui vivent sur le terrain où ses parents ont été enterrés il y a plusieurs années. Alors qu'il est en pleine contemplation, son téléphone sonne et il entame une conversation avec son frère sur les

modes de communication entre le monde animal, celui des vivant.e.s et celui des mort.e.s – et les possibles formes d'intimités qui peuvent surgir de leur co-existence. Les moutons sont-ils conscients de passer leurs journées sur des tombes ? Savent-ils qui sont les personnes enterrées sous la terre qu'ils habitent ? Les mort.e.s sentent-ils elles la présence de leurs proches quand ils.elles viennent leur rendre visite ? Le dialogue entre les deux frères prend une toute autre ampleur face aux regards et gestes des animaux, seuls à peupler l'image. Un essai plein d'humour et de tendresse qui porte un regard original sur le deuil, et l'infinité des incertitudes auxquelles il nous confronte.

De Auf dem Land, in der englischen Grafschaft Shropshire, beobachtet Regisseur Toby Bull eine Schafherde, die auf dem Gelände grasht, wo vor mehreren Jahren seine Eltern beerdigt wurden. Während er in Gedanken versunken ist, klingelt sein Telefon und er beginnt ein Gespräch mit seinem Bruder über die Kommunikationsformen zwischen der Tierwelt, der Welt der Lebenden und der Toten, und den möglichen Formen der Intimität, die aus ihrer Koexistenz entstehen können. Wissen die Schafe, dass sie ihre Tage auf Gräbern verbringen? Wissen sie, wer die Menschen sind, die unter der Erde, auf der sie grasen, begraben sind? Spüren die Toten die Gegenwart ihrer Angehörigen, wenn diese sie besuchen? Angesichts der Blicke und Gesten der Tiere, ausser denen sonst nichts im Bild zu sehen ist, nimmt der Dialog zwischen den zwei Brüdern eine ganz andere Bedeutung an. Ein humorvoller und zärtlicher Essayfilm, der einen originellen Blick auf die Trauer und die Unendlichkeit der Unsicherheiten richtet, mit denen sie uns konfrontiert.

En In the British countryside of Shropshire, director Toby Bull observes a flock of sheep living on the land where his parents were buried several years ago. While he is deep within his thoughts, his phone rings and he starts a conversation with his brother about the modes of communication between the animal kingdom, that of the living and that of the dead—and the possible forms of intimacy that could arise from their existence. Do sheep realise that they spend their days on tombs? Do they know who these people are, buried beneath the ground they live on? Do the dead sense the presence of their loved ones when they come to visit them? The dialogue between the two brothers takes on a whole other dimension when confronted with the looks and movement of the animals, which are all that the images show. An essay full of humour and tenderness that offers a unique perspective on bereavement, and the infinite uncertainties it confronts us with. – Camille Kaiser

Photography

Toby Bull

Sound

Toby Bull, Guy Chase

Editing

Isidore Bethel

Production

Toby Bull, Isidore Bethel

Filmography

2021 Some Kind of Intimacy (sf)
2018 Welcome to Harmondsworth (sf)
2017 Amore (sf)

Contact

Toby Bull
+44 7891488866
hello@bulltobybull.com

Sortes

Mónica Martins Nunes
Portugal, Germany | 2021 | 39' | Portuguese
World Premiere



Fr En se rapprochant de la figure de son grand-père décédé, auquel le film est dédié, Mónica Martins Nunes part à la rencontre des dernier.ère.s habitant.e.s de Serra de Serpa, région aride du Bas Alentejo, au sud du Portugal. Jadis divisée en « sortes » – des parcelles de terrain destinées à une culture individuelle des céréales –, la région est aujourd'hui victime de l'agriculture industrielle et de l'exode rural. La jeune réalisatrice imprègne son récit d'un rythme léger pour contempler des paysages d'une beauté éblouissante et partager avec nous le

plaisir tranquille des rencontres. Le film explore les territoires de la mémoire, grâce à la complicité émouvante des habitant.e.s. De cet art de raconter des histoires surgissent des poésies et des récits du passé évoquant la dureté des métiers traditionnels et la disparition des fermes et des « montes », ces maisons en terre qui semblent retourner à leur état originel. Le temps s'arrête, la caméra déambule avec grâce, et nous montre comment s'écoule le quotidien des dernier.ère.s habitant.e.s et leur attachement profond à cette terre.

De Mit der Annäherung an die Figur ihres verstorbenen Grossvaters, dem der Film gewidmet ist, begibt sich Mónica Martins Nunes auf die Suche nach den letzten BewohnerInnen von Serra de Serpa, einer trockenen Region im Baixo Alentejo, im Süden Portugals. Die einst in «Sortes» genannte Parzellen zum familiären Getreideanbau unterteilte Region leidet heute unter den Auswirkungen der industriellen Landwirtschaft und Landflucht. Sanften Schrittes lässt uns die junge Regisseurin atemberaubend schöne Landschaften betrachten und an der ruhigen Freude der Begegnungen teilhaben. Genährt von der bewegenden Mitwirkung der BewohnerInnen erkundet der Film die Territorien der Erinnerung. Eine Erzählkunst, die Poesie und Geschichten der Vergangenheit zum Leben erweckt, die von den Mühen der traditionellen Berufe und dem Verschwinden der Bauernhöfe und «Montes» genannten Lehmhäuser berichten, die wieder in ihren ursprünglichen Zustand zurückkehren. Die Zeit steht still und die umherschweifende Kamera zeigt uns das tägliche Leben der letzten BewohnerInnen und ihre fortdauernde tiefe Verbundenheit mit diesem Land.

En By getting closer to the figure of her deceased grandfather, to whom the film is dedicated, Mónica Martins Nunes sets off to discover the last inhabitants of Serra de Serpa, an arid region in Lower Alentejo, in southern Portugal. Once divided into "sortes"—parcels of land meant for a single cereal crop—the region has since fallen victim to industrial agriculture and rural exodus. The young director imbues her account with gentle rhythm, contemplating landscapes of breath-taking beauty and sharing with us the peaceful pleasure of the chance encounters. Thanks to the moving complicity of the inhabitants, the film explores the territories of memory. From this art of storytelling emerge poems and tales of the past, evoking the harshness of traditional trades and the disappearance of farms and "montes", those earthen houses see to be returning to their original state. Time stands still, the camera wanders around gracefully, showing us how the daily life of the last inhabitants and their profound attachment to this land still go on. – Javier Martín

Sound

Mónica Martins Nunes, Dídio Pestana,
André Neto

Music

Grupo Coral "Os Cardadores" da Sete

Production

Mónica Martins Nunes;
Pedro Fernandes Duarte (Primeira Idade)

Selected Filmography

2021 Sortes (mlf)
2016 The Ashes Remain Warm (sf)

Contact

Mónica Martins Nunes
+49 (0)15753492070
monica.martins.nunes@gmail.com

Spare Parts

Godi hirdirinn

Helga Rakef Rafnsdóttir
Iceland | 2020 | 44' | Icelandic, English
International Premiere



Fr Thorbjörn Steingrímsson travaille avec son corps. De bon matin, il enfle son bleu de travail et sort dans le froid ensoleillé du paysage islandais. Sa ferme ne contient pas, comme les autres, des chèvres ou des moutons, mais des centaines de voitures disposées dans un vaste champ. Il fait sa récolte avec vitesse et précision, prélevant les pièces dans les carcasses pour les recycler sur d'autres voitures. Tel un chirurgien dis-

posant d'une vaste réserve d'organes, il permet aux voitures de rester en vie. Avec un très beau sens du cadre et de la cinématographie, Helga Rakef Rafnsdóttir s'arrête sur les détails des entrelacs de métal et sur les sublimes ciels islandais. La narration s'attarde également sur la femme et les enfants de Thorbjörn, laissant voir un homme entièrement dévoué à sa famille, dans le paysage improbable de ce cimetière de voitures. Les pièces des anciens bolides, désormais immobiles, deviennent les éléments d'un paysage à la beauté singulière.

De Thorbjörn Steingrímsson ist ein Mann, der weiss, was körperliche Arbeit ist. Frühmorgens zieht er seine Latzhose an und stapft hinaus in die kalte, sonnige isländische Landschaft. Im Gegensatz zu den meisten anderen ist sein Hof nicht voller Ziegen oder Schafe, sondern voller Autos – Hunderte von Autos auf einem grossen Stück Land. Die Früchte seiner Arbeit sind die Teile dieser maroden Fahrzeuge, die für andere Autos verwertet werden können. Viele Autos haben seinen Fähigkeiten und seiner fast chirurgischen Vorgehensweise ihr Überleben zu verdanken. Mit einem scharfen Blick für Einstellungen und einer Vielfalt von filmischen Ideen setzt Helga Rakef Rafnsdóttir verbeultes Blech und den prachtvollen blauen isländischen Himmel in Szene, die sich beide auf ihre eigene Art und Weise als aussergewöhnlich erweisen können. Auch Thorbjörns Frau und Kinder sind Teil der Erzählung, und wir lernen nach und nach einen Mann kennen, der sich in der einzigartigen Landschaft des Autofriedhofs ganz seiner Familie widmet. Und plötzlich fügen sich diese einst schnellen und nun unbeweglichen Metallgebilde in eine Landschaft von einzigartiger Schönheit ein.

En Thorbjörn Steingrímsson is a man who carries out physical labour. Early in the morning, he puts on his overalls and goes out into the cold, sunny Icelandic countryside. His farm, unlike the rest, is not full of goats or sheep but hundreds of cars arranged on a large field. He harvests with speed and precision, extracting spare parts from the carcasses to recycle them on the other cars. Like a surgeon with a vast organ supply, he keeps cars alive. With a beautiful sense of framing and cinematography, Helga Rakef Rafnsdóttir dwells on the detail of both the twisted iron and the splendid blue Icelandic skies; each, in their own way, can turn out to be extraordinary. The narration also lingers on Thorbjörn's wife and children, revealing a man entirely devoted to his family, in the unlikely landscape of this car cemetery. The parts of these former speedsters, now immobile, somehow create a landscape of singular beauty.

– Violeta Bava

Photography

Arnar Þórisson, Helga Rakef Rafnsdóttir

Editing

Stefanía Thors, Helga Rakef Rafnsdóttir

Music

Hermigervill

Production

Helga Rakef Rafnsdóttir (Skarkali)

Filmography

2020 Spare Parts (mlf)
2015 Hidden Woods (sf)
2008 The Cornershop (mlf)

Contact

Andrew Norton
Raina Films
+358 505343213
andy@rainafilms.com

Strict Regime

Nachalnik otriada

Nikita Yefimov
Russia | 2021 | 46' | Russian
World Premiere



Fr Nikita Yefimov introduit sa caméra dans le centre de détention de sécurité maximale de Saint-Petersbourg pour dresser un portrait du chef du département pénitentiaire. Ce dernier propose de mettre en scène lui-même quelques moments de vie quotidienne de la prison, pour véhiculer une image

positive du centre. L'officier s'improvise ainsi réalisateur et prépare, de toute pièce, des matchs de domino ou des impros de rap, avec la complicité de détenus qui espèrent ainsi en tirer quelques avantages. Rien n'échappe à l'œil attentif de Nikita Yefimov, qui enregistre avec ironie les gestes de l'officier et toutes les étapes de mise en scène. À travers ce dispositif, *Strict Regime* raconte avec subtilité les coulisses d'une institution et les jeux de pouvoir et de représentation qui s'y opèrent. Seul dans ce huis clos avec sa caméra, le réalisateur parvient à capter la complexité des conditions de vie de ce centre de haute sécurité russe. Nikita Yefimov signe une première comédie documentaire touchante et prometteuse.

De Nikita Yefimov erhält mit seiner Kamera Zutritt zu einem Hochsicherheitsgefängnis in Sankt Petersburg, um ein Porträt des Leiters der Abteilung für Strafverfolgung zu erstellen. Letzterer schlägt vor, ein paar Momente des Gefängnisalltags selbst zu inszenieren, um ein positives Bild der Anstalt zu vermitteln. Der Beamte improvisiert als Regisseur und organisiert aus dem Stegreif Domino-Wettbewerbe und Rap-Improvisationen, mit der Mithilfe der Insassen, die sich davon ein paar Vorteile erhoffen. Nichts entgeht dem aufmerksamen Auge von Nikita Yefimov, der mit Ironie die Gesten des Beamten und die Schritte der Inszenierung einfängt. So wirft *Strict Regime* feinsinnig einen Blick hinter die Kulissen einer Institution und die Macht- und Repräsentationsspiele, die darin stattfinden. Alleine mit seiner Kamera, gelingt es dem Filmemacher, die Komplexität der Lebensbedingungen in diesem russischen Hochsicherheitsgefängnis einzufangen. Nikita Yefimov liefert eine erste berührende und vielversprechende dokumentarische Komödie ab.

En Nikita Yefimov brings his camera into the maximum-security detention centre in Saint Petersburg to portray the head of the penitentiary department. The latter offers to personally enact a few moments from the prison's daily life, to convey a positive image of the centre. The officer thus improvises himself as a director and prepares, from scratch, domino matches or freestyle rap performances, with the complicity of the inmates who hope to benefit from it. Nothing escapes Nikita Yefimov's watchful eye, who records with irony the officer's moves and all the stages of production. Through this set-up, *Strict Regime* subtly recounts the back-stage goings-on of an institution and the games of power and representation at play. Alone in this huis-clos with his camera, the director successfully captures the complexity of the living conditions in this Russian high-security centre. Nikita Yefimov has created a touching and promising debut documentary comedy. – Alice Riva

Screenplay, Photography, Editing
Nikita Yefimov

Sound
Yuri Geddert

Production
Nikita Yefimov; Marina Razbezhkina
(The Marina Razbezhkina and Mikhail Ugarov
School of Documentary Film and Theater)

Filmography
2021 Strict Regime (mlf)
2020 Leningraders
2019 Kind souls

Contact
Marina Razbezhkina
The Marina Razbezhkina and Mikhail Ugarov
School of Documentary Film and Theater
+7 9166863535
razbeg@razbeg.org

Surfaces Superficies

Cristina Motta
Argentina, Colombia | 2021 | 10' | Spanish
World Premiere



Fr Les images de Cristina Motta reflètent de manière poignante une blessure encore vive en Amérique latine, celle du traumatisme de personnes enlevées et disparues, victimes de violence, fut-elle politique, armée ou misogyne. Au gré d'une écriture intelligente et implacable, révélée sur un ton incisif, la dénonciation des événements s'articule autour d'une description sobre et concise d'éléments naturels – la terre, l'eau, la pierre – perpétuellement mis en miroir avec ce passé violent. On y retrouve un

équilibre apparent des éléments de notre quotidien aux côtés de la vie et de la mort. C'est en évoquant la rationalité de l'organisation des cimetières, dont la surface est faite « de traditions, de choix, ou simplement de possibilités », et en soulignant leur harmonie faite de pierres et de rituels, que la réalisatrice pointe du doigt l'insupportable injustice des centaines de corps enterrés sur le flanc d'une colline de Medellín ou celle des milliers de disparu.e.s jeté.e.s vivant.e.s depuis des avions militaires dans le Río de la Plata pendant la dictature argentine.

De Auf den Bildern von Cristina Motta wird auf ergreifende Weise eine noch offene Wunde in Lateinamerika sichtbar: das Trauma der entführten und verschwundenen Personen, die politischer, frauenfeindlicher oder Waffengewalt zum Opfer gefallen sind. Im Zuge einer intelligenten und gnadenlosen Erzählung, vorgetragen in einem einschneidenden Ton, werden die Geschehnisse angeprangert. Dazu bedient sich die Filmemacherin der natürlichen Elemente – Erde, Wasser, Stein – die nüchtern und genau beschrieben und ständig mit dieser von Gewalt geprägten Vergangenheit gespiegelt werden. So wird ein offensichtliches Gleichgewicht der Elemente unseres Alltags neben Leben und Tod erkennbar. Durch die Beschreibung der rationalen Organisation der Friedhöfe, deren Oberfläche aus « Traditionen, Entscheidungen oder einfach Möglichkeiten » besteht, und die Betonung ihrer Harmonie aus Steinen und Ritualen zeigt Motta mit dem Finger auf die unerträgliche Ungerechtigkeit des Schicksals der hundert von Toten, die am Hang eines Hügels in Medellín begraben sind, und der tausenden von Verschwundenen, die während der argentinischen Diktatur lebend aus Militärflugzeugen in den Río de la Plata geworfen wurden.

En Cristina Motta's images poignantly reflect a still festering wound in Latin America, that of the trauma of the kidnapped and "disappeared" people, victims of violence, be it of political, armed or misogynous nature. Through intelligent and implacable writing, revealed in an incisive tone, the denunciation of the events is built around an understated and concise description of natural elements—earth, water, stone—perpetually mirrored with this violent past. Here we find an apparent balance with the elements of our daily life alongside life and death. By evoking the rationality of the organisation of the cemeteries, the surface of which is made of "traditions, choices, or simply possibilities", and by highlighting their harmony, constructed of stones and rituals, the director points out the unbearable injustice of hundreds of bodies buried on the Medellín hillside or that of the thousands of "disappeared" thrown alive from military planes into the Río de la Plata during the Argentine dictatorship. – Javier Martín

Photography
Nadina Marquisio

Sound
Lucho Corti

Editing
Cristina Motta

Music
Alejandra Tokatlian

Production
Cristina Motta (Cristina Motta)

Filmography
2021 Surfaces (sf)
2015 1982 (sf)
2013 Ezeiza (sf)

Contact
Cristina Motta
+5491150627613
tokatlianes@gmail.com

The Communion of My Cousin Andrea

A comunión da miña prima Andrea

Brandán Cerviño
Spain | 2021 | 13' | Galician
World Premiere



Fr La communion d'Andrea a lieu dans une petite église galicienne rurale, selon des traditions d'un autre temps. Ayant fréquenté une école de cinéma, son cousin se voit réquisitionné par la famille pour être photographe officiel de la cérémonie. Si les images originales traduisent tant la modestie d'un lieu que l'appréhension sceptique de ce moment par la petite fille, les échanges entre cette dernière et son cousin, a posteriori, permettent de cerner les goûts d'Andrea, très en contrastes avec la situation, et marqués par l'univers

des clips vidéos et d'une certaine urbanité. Un film bonbon, aux apparences de film amateur détourné, dans lequel les souvenirs de la petite cousine inspirent au cinéaste l'usage d'outils techniques venant teinter les images, à grand renfort d'animation, d'effets spéciaux et, de façon peut-être plus significative encore, de mélodies et d'habillages sonores. Sur fond de reggaeton, les smartphones se substituent aux bibles et chapelets et révèlent en quelques minutes un portrait croisé affectueux et désopilant à l'humour pop.

De Andreas Kommunion findet nach aus einer anderen Zeit stammenden Traditionen in einer kleinen Landkirche in Galizien statt. Ihr Cousin, der eine Filmschule besucht hat, wird von der Familie als offizieller Fotograf der Zeremonie verpflichtet. Geben die Originalbilder sowohl die Bescheidenheit des Ortes als auch das skeptische Bangen des Mädchens vor diesem Moment wieder, so lässt der Austausch zwischen Andrea und ihrem Cousin im Nachhinein ihr mit der Situation kontrastierenden Geschmack erkennen, die von der Welt der Video-Clips und einer gewissen Urbanität geprägt ist. Ein süßere Film wie ein entwendeter Amateurfilm, in dem die Erinnerungen der kleinen Cousine den Filmemacher dazu inspirieren, die Bilder mit technischen Mitteln und unter Einsatz von Animation, Spezialeffekten und, was vielleicht noch wichtiger ist, mit Melodien und Soundeffekten zu färben. Vor dem Hintergrund von Reggaeton-Musik ersetzen Smartphones Bibeln und Rosenkränze und offenbaren in wenigen Minuten einen liebevollen und urkomischen Querschnitt durch den Pop-Humor.

En Andrea's communion takes place in a small rural Galician church, as per the traditions of another time. Having attended film school, her cousin finds himself requisitioned by the family to serve as the ceremony's official photographer. If the original images convey both the modesty of the place and the little girl's sceptical apprehension of this moment, the later exchanges between her and her cousin provide insight into Andrea's tastes, which contrast greatly with the situation, and are marked by the world of video clips and a certain urbanity. A treat of a film, resembling a hijacked amateur film, in which the memories of the young cousin inspire the filmmaker to use technical tools to tint the images, with a great deal of animation, special effects and, perhaps more significantly, melodies and sound design. Against a backdrop of reggaeton, smartphones replace rosaries and bibles revealing, in the space of a few minutes, an affectionate and hilarious cross-portrait, imbued with pop humour.

- Emilie Bujès

Screenplay

Brandán Cerviño

Photography, Editing

Brandán Cerviño

Sound

Daniela Fung Macchi

Production

Brandán Cerviño Abeledo,
Sabrina Zimmermann (Filmes de Pedra)

Filmography

2021 The Communion of my cousin Andrea (sf)
2020 There's a Virgin up the Hill (sf)
2019 En la boca de lana mina (sf)
2018 Carta a Leningrado (sf)

Contact

Josep Prim
Marvin&Wayne
+34 934863313
fest@marvinwayne.com

The Orphanage

Teboho Edkins
Germany, South Africa, France | 2021 | 8' | Mandarin Chinese
World Premiere



Fr Dans les plaines rurales du Lesotho, Teboho Edkins documente une journée dans la vie d'enfants résidant dans un orphelinat bouddhiste financé par une organisation caritative taiwanaise. La vie confinée et strictement réglementée des orphelins est notamment décrite dans une séquence de chant et de transe. Observant délicatement les moindres gestes des enfants et des moines, le film détaille comment les

relations de pouvoir s'instaurent entre les deux parties. Lors des différents exercices, que ce soit la position des mains ou la tenue générale du corps – qu'il soit fatigué, recroquevillé ou distrait – le comportement des enfants est toujours minutieusement surveillé, sans que l'on reconnaisse la nature de cette autorité. Toujours à bonne distance et sans prendre parti, le film interroge les conditions de partage d'un système de valeurs morales. En fin de compte, il s'agit également de montrer la persistance de la religion bouddhiste dans un pays majoritairement chrétien, visibilisant ainsi une communauté destinée à disparaître.

Photography
Samuel Lahu

Sound
Johannes Kunz

Editing
Teboho Edkins

Production
Teboho Edkins, Don Edkins (Day Zero Films UG);
Janja Kralj (KinoElektron)

Filmography

2021	The Orphanage (sf)
2020	Shepherds (sf)
2020	Days of Cannibalism
2017	I am Sheriff (sf)
2016	Initiation (sf)
2015	Coming of Age
2013	Gangster Backstage (mlf)
2011	Gangster Project (mlf)
2011	Thato (sf)
2008	Kinshasa 2.0 (sf)
2006	Gangster Project 1 (sf)
2005	True Love, (sf)
2005	Looking Good (mlf)
2004	Ask me I'm Positive (mlf)

Contact
Teboho Edkins
Day Zero Films UG
+49 15777586289
tebohoedkins@gmail.com

De In den ländlichen Ebenen Lesothos dokumentiert Teboho Edkins einen Tag im Leben von Kindern, die in einem buddhistischen, von einer gemeinnützigen taiwanesischen Organisation finanzierten Waisenhaus leben. Das beengte und streng geregelte Leben der Waisen wird vor allem in einer Sequenz aus Gesang und Trance beschrieben. Feinfühlig beobachtet der Film selbst die kleinsten Gesten der Kinder und Mönche und zeigt, wie die Machtbeziehungen zwischen den beiden Parteien entstehen. Bei verschiedenen Übungen wird das Verhalten der Kinder stets minutiös beobachtet, die Position der Hände und die allgemeine Körperhaltung, ob erschöpft, gekrümmt oder abgelenkt, ohne dass die Art dieser Autorität erkennbar wäre. Immer mit einem guten Abstand und ohne Partei zu ergreifen hinterfragt der Film die Bedingungen, unter denen ein System moralischer Werte geteilt wird. Schliesslich könnte es sein, dass es auch darum geht, zu zeigen, dass die buddhistische Religion in einem hauptsächlich christlich geprägten Land fortbesteht, und auf diese Weise eine vom Verschwinden bedrohte Gemeinschaft sichtbar zu machen.

En On the rural plains of Lesotho, Teboho Edkins documents a day in the life of children living in a Buddhist orphanage funded by a Taiwanese charity. The confined and strictly regulated life of the orphans is described in a sequence made of songs and trance. Delicately observing the children's and the monks' slightest moves, the film details how relationships of power are established between the two parties. During different exercises, whether it is the position of the hands or the general posture of the body—whether tired, crouched or distracted—the children's behaviour is always carefully monitored, without the nature of this authority being recognised. Always at a good distance and without taking sides, the film questions the conditions for the sharing of a system of moral values. In the end, it is also a matter of showing the persistence of the Buddhist religion in a predominantly Christian country, thus making visible a community doomed to disappear. – Tom Bidou

The Stillness Syndrome

Síndrome de los quietos

León Siminiani
Colombia, Spain | 2021 | 30' | English, Spanish
World Premiere



Fr En 2018, un groupe de cinéastes, se faisant appeler THE MOTIONLESS, se lance dans la réalisation d'un essai sur un hypothétique syndrome d'immobilité en Colombie. Dans ce cadre, ils invitent Luis Ospina, maître du documentaire colombien, le candidat à la présidence Gustavo Petro et l'écrivain Juan Gabriel Vásquez à leur donner des indices qui leur permettront d'approfondir l'histoire du pays. Construit comme un ludique mockumentary, *The Stillness Syndrome* s'amuse à brouiller les pistes et multiplie

les points de vue pour dérouler son récit. Mêlant d'innombrables sources d'images et de sons, León Siminiani fabrique son puzzle devant nous à la faveur du montage, donnant ainsi à voir l'artiste au travail. À la fois hommage à l'univers cinématographique du documentariste Luis Ospina et exploration de l'histoire politique du pays, le film reconnaît sa dette envers ses aînés tout en s'offrant une liberté nouvelle et nécessaire. Dans ce geste profondément touchant, Siminiani laisse apparaître un vrai désir de cinéma.

De 2018 begann eine Gruppe von Filmemachern, die sich THE MOTIONLESS nannte, mit der Realisierung eines Essayfilms über ein hypothetisches Immobilitätssyndrom in Kolumbien. In diesem Zusammenhang baten sie den Meister des kolumbianischen Dokumentarfilms Luis Ospina, den Präsidentschaftskandidaten Gustavo Petro und den Schriftsteller Juan Gabriel Vásquez, ihnen Anhaltspunkte zu geben, um die Geschichte des Landes zu vertiefen. Der Aufbau von *The Stillness Syndrome* ähnelt dem eines spielerischen Mockumentarys. Der Film vergnügt sich damit, die Spuren zu verschleiern und zahlreiche Perspektiven zu zeigen, um seine Story zu entfalten. Durch die Vermischung unzähliger Bild- und Tonquellen kreiert León Siminiani sein Puzzle vor unserem Auge und bedient sich des Schnitts, um den Künstler bei der Arbeit zu zeigen. Der Film ist zugleich eine Hommage an das filmische Universum des Dokumentarfilmemachers Luis Ospina und eine Studie der politischen Geschichte des Landes. Er erkennt seine Schuld gegenüber den Älteren an und nimmt sich zugleich eine neue und notwendige Freiheit. Mit diesem tief berührenden Film bringt Siminiani eine echte Sehnsucht nach Kino zum Vorschein.

En In 2018, a group of filmmakers calling themselves THE MOTIONLESS set out to create an essay film about a hypothetical immobility syndrome in Colombia. In this context, they invite Luis Ospina, master of the Colombian documentary, presidential candidate Gustavo Petro and writer Juan Gabriel Vásquez to give them clues to enable them to delve into the country's history. Constructed as a playful mockumentary, *The Stillness Syndrome* has fun blurring the boundaries and multiplying the points of view to unfold its story. Mixing countless sources of images and sounds, León Siminiani assembles his puzzle in front of us through his editing, allowing us to see the artist at work. Both an homage to the cinematographic universe of documentary filmmaker Ospina and an exploration of the country's political history, the film acknowledges its debt to its elders while affording itself a new and necessary freedom. In this deeply touching gesture, Siminiani reveals a true desire for cinema. – Tom Bidou

Screenplay
León Siminiani, Jorge Caballero,
Miguel A. Trudu

Photography
David Correa

Sound
Alejandro Molano

Editing
Miguel A. Trudu

Music
Konga Music

Production
Jorge Caballero (GusanoFilms)

Selected Filmography
2021 *The Stillness Syndrome* (sf)
2018 *Apuntes para una película de atracos*
2012 *Mapa*

Contact
Pablo Menéndez
Marvin & Wayne
+34 93 486 33 13
pablo@marvinwayne.com

The City of the Sun

Gorod solnca

Maria Semenova
Russia | 2020 | 30' | Russian
International Premiere



Fr La Cité du Soleil est une colonie en Sibérie habitée par une secte de croyant.e.s de l'Ancien Testament dirigée par Vissarion, un ancien agent de police qui affirme être la réincarnation de Jésus Christ. Plus de 4 000 fidèles vivent là, isolé.e.s de la société, suivant les commandements de leur gourou. Au cours de cérémonies méticuleusement mises en scène, Vissarion menace les infidèles d'une Apocalypse devant ses adeptes fasciné.e.s. Dans une atmosphère feutrée, nous suivons Tisha, un jeune garçon que son père emmène à la Cité du Soleil. Nuit après nuit, les souvenirs de sa mère et de son frère sont remplacés par les dogmes du Dernier Testament. Maria

Semerova crée un jeu sophistiqué d'ombres et de lumières. À partir de quelques lignes dramatiques et d'un paysage sonore fait d'éléments qui s'enchevêtrent, elle traduit le processus impalpable d'endoctrinement et d'isolement qui hypnotise peu à peu enfants et adultes. En évoluant dans le village, la caméra capte les fissures qui laissent apparaître des mécanismes de séduction et de coercition, révélant ainsi le côté inquiétant du sectarisme.

De The City of the Sun ist eine sibirische Siedlung, in der Anhänger der Sekte des letzten Testaments leben, die Jünger des ehemaligen Verkehrspolizisten Wissarion, der selbsternannten Reinkarnation von Jesus Christus. Dort leben über 4000 Gläubige isoliert von der Gesellschaft nach den Geboten ihres Gurus. In minutiös inszenierten Zeremonien predigt Wissarion den Ungläubigen das Ende der Welt und hält seine AnhängerInnen irgendwie in seinem Bann. In einer gedämpften Atmosphäre folgen wir Tisha, einem Kind, das von seinem Vater in die Stadt der Sonne gebracht wird. Nacht für Nacht werden Tishas Erinnerungen an seine Mutter und seinen Bruder durch die Dogmen der Sekte ersetzt. Maria Semerova kreiert ein raffiniertes Spiel aus Licht und Schatten. Mit nur wenigen dramaturgischen Elementen und einer mehrschichtigen Geräuschkulisse überträgt sie einen nicht greifbaren Prozess der Indoktrination und Isolation auf die Leinwand, in dem Kinder und Erwachsene gleichermassen langsam hypnotisiert werden. Die Kamera bewegt sich durch das Dorf und findet die kleinen Risse, durch die die Mechanismen der Verführung und des Zwangs an die Oberfläche kommen und die dunkle Natur des Sektarismus offenbaren.

En The City of the Sun is a colony in Siberia inhabited by a sect of Old Testament believers led by Vissarion, a former police officer and self-proclaimed reincarnation of Jesus Christ. More than 4,000 faithful live there, isolated from society, following the commands of their Guru. During meticulously staged ceremonies, Vissarion preaches the end of the world for the non-believers in front of his spellbound followers. In a hushed atmosphere, we follow Tisha, a boy whose father brings him to The City of the Sun. Night after night Tisha's memories of his mother and brother are replaced by the dogmas of the Old Testament. Maria Semerova creates a sophisticated game of light and shadow. With but few dramatic elements and a layered soundscape, she translates on the screen an intangible process of indoctrination and isolation in which children and adults alike are slowly hypnotized. Moving through the village, the camera finds the little cracks that reveal the mechanisms of seduction and coercion, thus revealing the disturbing nature of sectarianism. – Rebecca de Pas

Screenplay, Editing
Arno Peeters

Photography
Alexander Aleshkovskiy

Sound
Daria Gileva

Music
Michael Dubovik

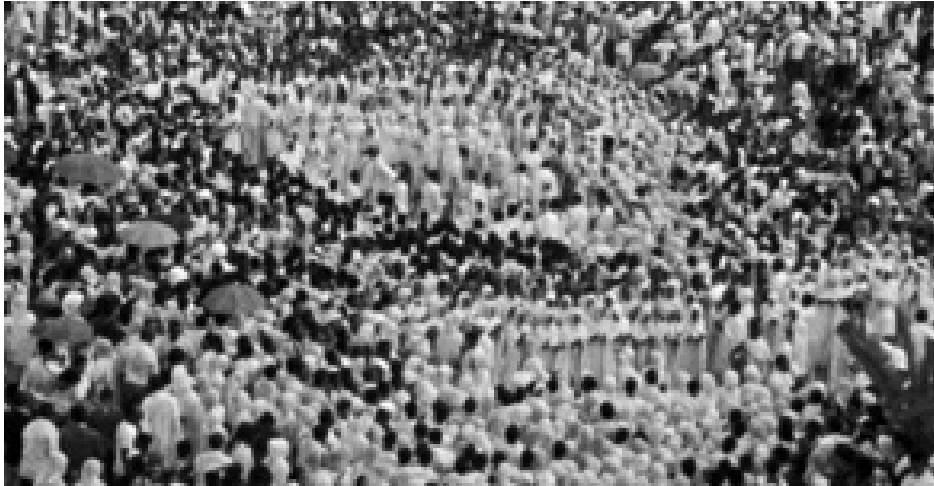
Production
Maria Semenova

Filmography
2020 The City of the Sun (sf)

Contact
Ekaterina Rusakovich
Eastwood Agency
+7 9170234282
ekaterina@eastwood.agency

Timkat

Ico Costa
Portugal | 2021 | 13' | Amharic
World Premiere



Fr Un voyage à Gondar, ville impériale et ancienne capitale de l'Éthiopie, filmé par Ico Costa, l'un des réalisateurs portugais les plus talentueux de sa génération. Le film nous plonge peu à peu au cœur du Timkat, fascinant rituel de l'église orthodoxe commémorant le baptême du Christ dans le fleuve Jourdain. Porté par une caméra qui se tient d'abord à distance, le regard du réalisateur se perd progressivement dans une marée de visages, de musique et de corps. Des images brutes, captivantes, ennoblies par une texture qui souligne l'essence

intemporelle de ce rite de purification, où celles et ceux qui ne sont pas baptisés ne pourront pas atteindre le royaume des cieux. Loin d'une écriture ethnographique conventionnelle, la mise en scène fragmentée et le montage sonore subliment un film qui questionne les liens étroits entre le politique et le religieux. Dernière ville libérée de l'occupation de l'armée de Mussolini, Gondar célèbre aussi le Timkat comme un symbole de liberté, intégrant ce rituel dans un récit de reconstruction de l'identité nationale éthiopienne.

De Eine Reise nach Gondar, Kaiserstadt und ehemalige Hauptstadt Äthiopiens, gefilmt von Ico Costa, einem der talentiertesten portugiesischen Regisseure seiner Generation. Nach und nach bringt uns der Film das faszinierende Timkat-Ritual der orthodoxen Kirche näher, das der Taufe Christi im Jordan gedenkt. Mit seiner aus der Ferne agierenden Kamera verliert sich der Blick des Regisseurs allmählich in einer Flut von Gesichtern, Musik und Körpern. Rohe, fesselnde Bilder, deren Beschaffenheit die zeitlose Essenz dieses Ritus der Läuterung unterstreicht, bei dem den nicht Getauften der Zutritt zum Himmelreich verwehrt ist. Die von einem konventionellen ethnografischen Ansatz weit entfernte fragmentierte Inszenierung und die Klangmontage sublimieren einen Film, der die zwischen der politischen und der religiösen Sphäre bestehenden Verbindungen beleuchtet. Gondar, die letzte Stadt, die von der Besatzung durch Mussolinis Armee befreit wurde, feiert das Timkat auch als Symbol der Freiheit und macht dieses Ritual zum Bestandteil einer Geschichte des Wiederaufbaus des äthiopischen Nationalbewusstseins.

En A journey to Gondar, the imperial city and former capital of Ethiopia, filmed by Ico Costa, one of the most talented Portuguese filmmakers of his generation. The film gradually plunges us into the heart of Timkat, a fascinating orthodox church ritual commemorating the baptism of Christ in the Jordan River. Borne by an initially distanced camera, the director's gaze progressively loses itself in a tide of faces, music and bodies. Raw and captivating images, enhanced by a texture that highlights the timeless essence of this purification rite, in which those who are not baptised will be barred from entering the kingdom of heaven. Far removed from conventional ethnographical writing, the fragmented mise en scène and sound design sublimate a film that questions the strong ties between politics and religion. The last city to be liberated from occupation by Mussolini's army, Gondar also celebrates Timkat as a symbol of freedom, incorporating this ritual into a tale of reconstruction of Ethiopian national identity. – Javier Martín

Photography

Ico Costa, Ana Mariz

Sound

Ana Mariz, Tewoderous Ayanaw

Editing

Raúl Domingues, Ico Costa

Production

Ico Costa (Oublaum Filmes)

Filmography

2021	Timkat (sf)
2019	Alva
2017	Uproar, Eclipse
2017	Nyo Vweta Nafta (sf)
2014	Antero (sf)
2013	Current (sf)
2012	Four Hours Barefoot (sf)
2012	Libhaketi (sf)

Contact

Miguel Valverde
Portugal Film – Portuguese Film Agency
+351 213466172
pf@portugalfilm.org

Trees in Summer

Suyu Lee
South Korea | 2020 | 40' | Korean
European Premiere



Fr Une mère se remémore ses souvenirs d'été, quand elle était petite fille. Elle les relate à sa fille, réalisatrice. Un jour, cette dernière tombe malade, diagnostiquée d'une tumeur au sein. Elle se tourne alors vers la Nature à la recherche d'images et de sensations qui lui rappelleraient aussi ce sentiment laissé par l'été, pour faire ainsi communier paix et esprit dans l'attente d'une guérison prochaine. Grâce à un collage

impressionniste fait de lumières, d'ombres, d'arbres et d'eau, ses notes filmiques composent un paysage imaginaire sur les choses précieuses de la vie. Comme un remède, ce paysage lui permettra de retrouver une part de quiétude dans des moments de doute et de peur. Suyu Lee livre ici un journal aussi intime que sensoriel. À la question dostoïevskienne « quelle beauté sauvera le monde ? », elle pourrait ainsi répondre que la beauté de son propre monde est à trouver dans les images de ses désirs et souvenirs, dans les jeux d'ombre et de lumière du feuillage des arbres en été.

De Eine Mutter beschwört ihre Erinnerungen an einen Sommer in ihrer Kindheit herauf, als sie ein kleines Mädchen war. Sie erzählt ihre Erinnerungen ihrer Tochter, die Filmemacherin ist. Eines Tages wird die Tochter krank, sie hat einen Tumor in der Brust. Daraufhin wendet sich auch die Tochter der Natur zu, auf der Suche nach Bildern und Empfindungen, die auch in ihr dieses Sommergefühl heraufbeschwören sollen, um Frieden und Ruhe zu finden, während sie auf Heilung wartet. Dank einer impressionistischen Kollage aus Licht, Schatten, Bäumen und Wasser komponieren ihre filmischen Noten eine imaginäre Landschaft der kostbaren Dinge im Leben. Wie ein Heilmittel ermöglicht es ihr diese, in Momenten des Zweifels und der Angst etwas Ruhe wiederzufinden. Mit diesem Film liefert Suyu Lee ein ebenso intimes wie sensorisches Tagebuch. Auf die an Dostojewski angelehnte Frage « Welche Schönheit wird die Welt retten? », könnte sie erwidern, dass die Schönheit der eigenen Welt in den Bildern der Sehnsüchte und Erinnerungen, im Spiel aus Schatten und Licht der Blätter eines Baumes im Sommer zu finden ist.

En A mother recollects her childhood memories, when she was a young girl. She relates them to her daughter, a filmmaker. One day, the latter falls ill, diagnosed with a breast tumour. She then turns towards Nature in search of images and sensations that will also remind her of this feeling of summer, and to thus bring peace to her soul while awaiting her upcoming recovery. Thanks to an impressionist collage made of light, shade, trees and water, her filmic notes build an imaginary landscape of the precious things in life. Like a remedy, this will enable her to find some peace in the moments of doubt and fear. Here, Suyu Lee produces a journal that is as personal as it is sensorial. To the Dostoyevskian question "what beauty will save the world?", she could thus respond that the beauty of her own world can be found in the images of her desires and memories, in the interplay between shade and light in the foliage of trees in summer. – Aurélien Marsais

Photography, Editing
Suyu Lee

Production
Taewoong Won

Filmography
2020 Trees in Summer (mlf)

Contact
Suyu Lee
Ytra Film
+82 1051228990
hiyui@naver.com

Vedo rosso

Adrian Paci
Italy | 2020 | 12' | Italian
International Premiere

"You stayed with me one week, and all you did was sleep".

Fr Une femme raconte l'histoire de sa relation amoureuse passée, abusive et violente. Sa voix se superpose à une image abstraite, bloquée, qui agit comme une panne face à l'immense blessure que son récit traduit. Tourné d'un geste simple, avec un doigt devant la caméra qui forme à l'écran un monochrome rouge, *Vedo Rosso* est réalisé durant le premier confinement du réalisateur Adrian Paci en Italie. Si l'image reflète très concrètement son impossibilité à tourner de nouvelles scènes durant cette

période, elle articule avant toute chose la délicate et difficile tâche qu'est la représentation de la douleur d'autrui. Le film évolue comme une composition entre couleur et voix, qui laisse transparaître petit à petit la complexité de l'état d'isolement externe et interne causé par la violence domestique. Un essai poétique et politique, une réflexion filmique radicale sur une cause plus urgente que jamais. Un écran rouge, vif et brillant, qui fait écho aux yeux de la protagoniste quand elle les ferme face au soleil, et que seule la lumière rentre.

De Eine Frau erzählt von einer vergangenen, von Missbrauch und Gewalt geprägten Liebesbeziehung. Ihre Stimme überlagert ein abstraktes, blockiertes Bild, das angesichts der immensen Verletzung, die in ihrer Geschichte zum Ausdruck kommt, wie eine Panne wirkt. *Vedo Rosso* wurde während des ersten Lockdowns des Regisseurs Adrian Paci in Italien gedreht, mit einer einfachen Geste, einem Finger vor der Kamera, der als monochromer roter Bildschirm dient. Das Bild spiegelt die Unmöglichkeit, während dieser Zeit neue Szenen zu drehen, konkret wider. In erster Linie steht es jedoch für die heikle und schwierige Aufgabe, den Schmerz des Anderen abzubilden. Der Film entwickelt sich wie eine Komposition zwischen Farbe und Stimme, die nach und nach die Komplexität des durch häusliche Gewalt verursachten Zustandes der äusseren und inneren Isolation durchscheinen lässt. Ein poetischer und politischer Essayfilm, eine radikale filmische Reflexion über ein Thema, das dringlicher ist denn je. Ein roter Bildschirm, grell und glänzend, der auch für die Augen der Protagonistin steht, wenn sie vor der Sonne die Augen schliesst und nur das Licht durchkommt.

En A woman tells the story of her abusive and violent past relationship. Her voice is superimposed onto an abstract, blocked image, which acts like a breakdown in the face of the immense wound that her story conveys. Shot in a simple gesture, with a finger in front of the camera forming a red monochrome image on the screen, *Vedo Rosso* was made during the director Adrian Paci's first confinement in Italy. While the image very concretely reflects the impossibility for him to shoot new scenes during this period, above anything else it articulates the delicate and difficult task of representing someone else's pain. The film evolves like a composition between colour and voice, which gradually reveals the complexity of the state of external and internal isolation caused by domestic violence. A poetic and political essay, a radical filmic reflection on a cause that is more urgent than ever. A red screen, bright and vivid, which echoes the eyes of the protagonist when she closes them against the sun, and only light comes in. – Camille Kaiser

Photography, Editing

Adrian Paci

Sound

Emanuele Pontecorvo

Production

Beatrice Bulgari (Fondazione
In Between Art Film)

Filmography

2020 *Vedo rosso* (sf)
2019 *Prova* (sf)
2017 *Rasha* (sf)
2017 *My Song in your Kitchen* (sf)
2017 *Interregnum* (sf)
2017 *Di queste luci si servirà la notte* (sf)
2015 *The Guardians* (sf)
2013 *The Column* (sf)
2011 *The Encounter* (sf)
2011 *Inside the Circle* (sf)
2010 *Electric Blue* (sf)
2009 *Britma* (sf)
2007 *Centro di permanenza temporanea* (sf)
2006 *Per Speculum* (sf)
2005 *Pilgrimage* (sf)
2005 *Klodi* (sf)
2004 *Turn on* (sf)
2004 *Slowly* (sf)
2002 *Vajtojca* (sf)
2002 *Piktori* (sf)
2001 *Apparizione* (sf)
2000 *Believe me I am an Artist* (sf)
1997 *A Real Game* (sf)
1997 *Albanian Stories* (sf)

Contact

Leonardo Bigazzi
Fondazione In Between Art Film
+39 3334285531
l.bigazzi@inbetweenartfilm.com

Vers ce lieu enfoui

To the Hiding Place

Alexis Jacquand
France | 2021 | 59' | French
World Premiere



Fr À travers les pentes et rochers d'une forêt de montagne, un vieux chasseur, arc en main, traque chamois, cerfs et sangliers. Non loin, quelques enfants peuplent une forêt, construisent une cabane et jouent à se faire peur dans l'éventuelle rencontre avec un animal sauvage. Au gré d'un montage précis, le film navigue entre ces deux pôles, laissant le soin à ces récits de se faire naturellement écho. Avec son arc, ce chasseur nous fait l'effet d'une figure archaïque venant nous narrer les mutations traversées par

le lieu. Dans ce territoire partagé, la forêt montagneuse constitue pour les enfants une inépuisable surface projective pour leur imagination et la source d'un émerveillement parfois teinté d'inquiétude. Au fur et à mesure des allers-retours entre le chasseur et les enfants, se dessine une forme de transmission mystérieuse qui se traduit notamment dans le souffle féérique insufflé au paysage. Avec son conte lumineux, Alexis Jacquand poursuit le travail entrepris avec *Sous nos pas* (VdR 2014) et sonde la beauté du lien qui unit l'humain à la nature.

De Auf den Steilhängen und Felsen eines Bergwaldes spürt ein alter Jäger, den Bogen in der Hand, Dämsen, Hirsche und Wildschweine auf. Ganz in der Nähe bauen Kinder eine Hütte im Wald und jagen sich Angst ein, indem sie spielen, sie würden einem wilden Tier begegnen. Im Zuge des präzisen Schnitts navigiert der Film zwischen diesen beiden Welten und bringt die Erzählungen in eine natürliche Resonanz. Mit seinem Bogen wirkt der Jäger wie eine archaische Figur, die uns von dem Wandel erzählt, der sich an dem Ort vollzogen hat. In diesem geteilten Gebiet ist der Bergwald für die Kinder eine endlose Leinwand, auf die sie ihre Fantasie projizieren können, und die Quelle eines manchmal von Ängstlichkeit getrübbten Entzückens. Im Lauf des Hin- und Hers zwischen dem Jäger und den Kindern findet eine mysteriöse Übertragung statt, die insbesondere in der märchenhaft angehauchten Landschaft zum Ausdruck kommt. Mit seiner strahlenden Erzählung setzt Alexis Jacquand die Arbeit fort, die er mit *Sous nos pas* (VdR 2014) begonnen hat, und sondiert die Schönheit der Verbindung zwischen Mensch und Natur.

En Across the slopes and rocks of a mountain forest, an old hunter tracks chamois, deer and boar, bow in hand. Not far away, a few children populate a forest, build a cabin and play at scaring each in the event of an encounter with a wild animal. Through precise editing, the film navigates between these two poles, allowing these stories to naturally echo each other. With his bow, this hunter gives us the impression of an archaic figure who tells us about the changes that the place has gone through. In this shared territory, the mountainous forest is, for the children, an endless projective surface for their imagination and a source of wonderment sometimes tinged with disquiet. A form of mysterious transmission takes shape gradually through the back and forth between the hunter and the children, reflected in particular by the fairy tale atmosphere of the landscapes. With his radiant story, Alexis Jacquand pursues the work begun with *Sous nos pas* (VdR 2014) and probes the beauty of the link between humans and nature. – Tom Bidou

Screenplay
Alexis Jacquand

Photography
Alexis Jacquand

Sound
Anaëlle Godard

Editing
Marie Cordenier

Production
Damien Monnier (L'image d'après),
Francis Forge (La société des Apaches)

Filmography
2021 Vers ce lieu enfoui (mlf)
2014 Sous nos pas

Contact
Damien Monnier
L'Image d'Après
+33 682096550
contact@limageapres.fr

Wavelengths

Jessie Zinn
United States, South Africa | 2021 | 11' | English
World Premiere



Fr Dans la Baie de San Francisco, des bénévoles d'une ligne d'écoute téléphonique recueillent des expériences traumatiques liées à l'avortement. Au milieu de la nuit, les mesures de confinement poussent les volontaires à travailler retranchées dans leurs foyers. *Wavelengths* dresse un tableau de la parole et de son pouvoir de guérison face à des émotions difficiles à exprimer, et qui le sont encore davantage dans la confusion ambiante dû à la période d'isolement. Avec une sensibilité rare, Jessie Zinn reconstruit un espace confidentiel de parole, grâce à un cadrage précis, à son sens de l'observation, et à un travail remarquable sur le son qui produit un

puissant effet d'immersion, toujours au service d'une parole libérée. Les images nous montrent le chemin tortueux de ces mots de détresse à travers un paysage nocturne, brumeux, un univers fantasmagorique en mouvement permanent vers l'intime. Dédié « à celles qui trouvent le courage de parler et à celles qui les écoutent », *Wavelengths* rend compte de l'écoute et, avec pudeur, des émotions et sentiments engendrés par un avortement.

De In der San Francisco Bay Area hören ehrenamtliche Mitarbeitende einer Hotline Menschen zu, die Erlebnisse im Zusammenhang mit Abtreibung traumatisiert haben. Aufgrund der Ausgangsbeschränkungen sind die Ehrenamtlichen gezwungen, diese Gespräche mitten in der Nacht von zu Hause aus zu führen. *Wavelengths* zeichnet ein Bild von der heilenden Kraft des Sprechens im Angesicht von auch in normalen Zeiten schwer in Worte zu fassenden Emotionen, die in dieser verwirrenden Zeit der Isolation noch schwerer auszudrücken sind. Jessie Zinn gelingt es, durch präzise Einstellungen, ihre Beobachtungsgabe und eine bemerkenswerte Klangmontage, die in das Geschehen eintauchen lässt, mit beträchtlichem Einfühlungsvermögen einen vertraulichen Raum des freien Ausdrucks Gestalt annehmen zu lassen. Bilder einer nächtlichen, nebligen Landschaft, die zu einer fantastischen Welt verschmelzen, die sich unbeirrbar auf das zutiefst Intime zubewegt, führen uns den verschlungenen Weg vor Augen, den diese Worte der Verzweiflung zu nehmen haben. *Wavelengths*, ein Film der feinfühlig die von einem Schwangerschaftsabbruch ausgelösten Emotionen andeutet, ist all jenen gewidmet, die den Mut finden, darüber zu sprechen. Und jenen, die zuhören.

En In the San Francisco Bay Area, volunteers at a telephone helpline gather traumatic abortion-related experiences. In the middle of the night, lockdown measures push the volunteers to work from home. *Wavelengths* paints a picture of the power of speech to heal emotions that are hard to express, and even more so in the confusion of the period of isolation. With a rare sensitivity, Jessie Zinn rebuilds a confidential space for speech, thanks to precise framing, her sense of observation, and a remarkable work on the sound which produces a powerful immersive effect, always at the service of empowered voices. The images show us the difficult path of these words of distress through a nocturnal, foggy landscape, a phantasmagorical universe in perpetual movement towards intimacy. Dedicated "to the women who find the courage to talk and those who listen to them", *Wavelengths* gives us a glimpse of attentiveness, and humbly, of the emotions and feelings brought on by an abortion. – Javier Martín

Screenplay

Kirra Zinn

Photography, Editing

Jessie Zinn

Sound

Aurora Brachman

Music

Alaskan Tapes

Production

Jessie Zinn, Aurora Brachman

Filmography

2021	<i>Wavelengths</i> (sf)
2021	<i>The Home</i>
2020	<i>The Gallery That Destroys All Shame</i> (sf)
2017	<i>Can I Please Go to The Bathroom?</i> (sf)
2015	<i>Umva</i> (sf)

Contact

Jessie Zinn
Red Coat Films
+650 7889950
j.zinn12@gmail.com

Wind

Martin Putz
Austria | 2021 | 30' | German, Spanish
World Premiere



Fr Filmer l'invisible est une vieille lune du cinéma, qui avec l'invention des appareils de prise de vue a cherché à élargir, dès le départ, notre perception de la réalité. Comment, ainsi, « capturer » le vent ? Assis sur la Grande-Muraille de Chine, Joris Ivens entendait des voix murmurer « Je suis le Föhn, le diable de l'Europe gothique. (...) Je suis la tornade du Nebraska, ou l'odieux Simoun (...) » dans son film testamentaire *Une histoire de vent* (1989) où, asthmatique, il cherchait, alors que le souffle lui manquait, à filmer celui qui balayait le désert. Au début de *Wind*, Martin Putz lui rend d'ailleurs hommage, montrant un preneur

de son déplaçant son matériel dans un paysage désertique pour enregistrer les rafales. Le réalisateur autrichien reprend le geste de son prédécesseur en filmant des situations – bateau, parc éolien, pratiques artistiques..., où le vent devient « visible ». Ses cadres, d'une grande précision, permettent d'en saisir ses manifestations hypnotiques, à travers les choses et les hommes qui lui font obstacle, lui résistent, l'étudient, en apprivoisent les forces motrices.

De Das Unsichtbare zu filmen ist ein alter Zopf des Kinos. Mit der Erfindung von Aufnahmegeräten versuchte es von Anfang an, unsere Wahrnehmung der Realität zu erweitern. Wie kann man so den Wind « einfangen »? Auf der Chinesischen Mauer sitzend hörte Joris Ivens in seinem testamentarischen Film *Une histoire de vent* (1989), in dem der Asthmatiker, dem der Atem fehlte, jenen zu filmen versuchte, der durch die Wüste wehte, Stimmen flüstern: « Ich bin der Föhn, der Teufel des gotischen Europas (...) Ich bin der Tornado Nebraskas, oder der heisse Samum (...) ». Am Anfang von *Wind* zollt ihm Martin Putz einen Tribut, indem er einen Tontechniker zeigt, der seine Ausrüstung in einer Wüstenlandschaft bewegt, um die Böen aufzunehmen. Der österreichische Filmemacher übernimmt die Geste seines Vorgängers und filmt Situationen – ein Schiff, einen Windpark, künstlerische Aktivitäten ... – in denen der Wind « sichtbar » wird. Seine hochpräzisen Einstellungen ermöglichen es, die hypnotischen Erscheinungsformen des Windes zu erfassen, durch die Dinge und die Menschen, die ihm im Weg stehen, ihm widerstehen, ihn untersuchen und versuchen, sich seine Antriebskräfte zunutze zu machen.

En Filming the invisible is a longstanding ambition of cinema, which, with the invention of recording devices, has sought to widen our perception of reality from the outset. How then can you "capture" the wind? Sitting on the Great Wall of China, Joris Ivens heard voices murmuring "I am the Foehn wind, the devil of gothic Europe. (...) I am the Nebraska tornado, or the horrible Simoom (...)" in his testamentary film *A Tale of the Wind* (1989) in which he, asthmatic, short of breath himself, sought that which swept the desert. At the start of *Wind*, Martin Putz pays tribute to him, showing a sound engineer moving his equipment across a desert landscape to record the gusts. The Austrian director picks up where his predecessor left off by filming situations—a boat, a wind farm, artistic practices..., in which the wind becomes "visible". His extremely precise framing makes it possible to capture its hypnotic manifestations, through the things and people that stand in its way, resist it and study it by taming its driving forces.

– Emmanuel Chicon

Photography
Martin Putz

Sound
Nora Czamler, Peter Kutin, Axel Traun

Editing
Petra Zöpnek

Production
Martin Putz

Filmography
2021 Wind (sf)

Contact
Gerald Weber
sixpackfilm
+43 15260990
office@sixpackfilm.com

Grand Angle

Fr Des longs métrages ayant d'ores et déjà séduit le public dans d'autres festivals ou qui marqueront l'année à venir.

De Langfilme, die das Publikum bereits auf anderen Festivals begeistert haben oder die das kommende Jahr prägen werden.

En Feature films that have already wowed audiences at other festivals or that shall mark the coming year.

Captains of Zaatari

Ali El Arabi
Egypt | 2021 | 75' | Arabic
Swiss Premiere



Fr Fawzi et Mahmoud sont réfugiés syriens et vivent dans le camp de Zaatari, en Jordanie. Coincés dans cette ville immense faite de tentes et de préfabriqués, ils entendent dans le football, comme beaucoup de jeunes, une des seules issues pour quitter les lieux et trouver un avenir meilleur. Régulièrement, une délégation venue du Qatar vient y repérer les jeunes talents. Fawzi et Mahmoud, coqueluches locales et amis inséparables, ont une bonne chance de rejoindre l'académie de jeunes espoirs Aspire, s'entraînant dans des complexes sportifs haut de gamme de l'Émirat. Réussissant à rejoindre les rangs de ceux qui deviendront peut-être des joueurs internationaux, leur condition pourrait les rattraper rapidement. Côté leurs idoles et bénéficiant de l'un des meilleurs cadres d'entraînement, leur aventure ne se poursuivra que s'ils se dépassent,

deviennent les meilleurs, et se font repérer par un club. S'ils échouent, ils devront retourner au camp, où les attend une toute autre réalité. Ali El Arabi les suit au plus près dans ce parcours hors du commun, livrant l'histoire d'une amitié unique, faite d'espoir et de résilience.

De Die syrischen Flüchtlinge Fawzi und Mahmoud leben in dem Lager Zaatari in Jordanien. Gefangen in dieser riesigen Stadt aus Zelten und Fertighäusern, sehen sie – wie so viele Jugendliche – den Fussball als einzigen Ausweg in eine bessere Zukunft. Regelmässig kommt eine Delegation aus Katar in das Lager, um neue Talente zu scouten. Die lokalen Lieblinge und unzertrennlichen Freunde Fawzi und Mahmoud haben gute Chancen, es auf die Akademie Aspire für junge Nachwuchstalente zu schaffen, die in den besten Sportkomplexen des Emirats trainiert. Doch bei dem Versuch, es in die Auswahl der Akademie, aus der später vielleicht einmal internationale Stars werden, zu schaffen, könnten ihnen ihre Lebensbedingungen schnell einen Strich durch die Rechnung machen. Ihr Traum, neben ihren Idolen zu spielen und von den besten Trainerteams der Welt betreut zu werden, kann nur halten, wenn sie sich selbst übertreffen, die Besten werden und das Interesse eines Clubs wecken. Gelingt ihnen das nicht, müssen sie zurück ins Lager, wo sie eine andere Realität erwartet. Ali El Arabi begleitet die beiden aus nächster Nähe auf ihrem aussergewöhnlichen Weg und liefert die Geschichte einer einzigartigen Freundschaft voller Hoffnung und Entschlossenheit.

En Fawzi and Mahmoud are Syrian refugees living in Jordan's Zaatari camp. Stuck in this enormous city made of tents and prefabricated houses, they, like many young people, see football as one of the only ways out of the camp and towards a better future. Regularly, a delegation from Qatar comes and scouts for young talents. Fawzi and Mahmoud, local heartthrobs and inseparable friends, have a good chance of joining the Aspire academy for young hopefuls, training in one of the Emirate's high-end sports centres. Managing to join the ranks of those who will perhaps become international players, their position could quickly turn their lives around. Rubbing shoulders with their idols and enjoying one of the best training environments, their adventure will only continue if they outdo themselves, become the best, and get noticed by a club. If they fail, they will have to return to the camp, where a very different reality awaits them. Ali El Arabi follows them very closely in this unusual journey, delivering a story of a unique friendship made of hope and resilience. – Aurélien Marsais

Photography
Mahmoud Bashir

Sound
DB Studios

Editing
Menna El Shishini

Music
Konsonant Music

Production
Ali El Arabi (Ambient Light)

Filmography
2021 Captains of Zaatari

Contact
Ana Vicente
Dogwoof
+44 2072536244
ana@dogwoof.com

Cuban Dancer

Roberto Salinas

Italy, Canada, Chile | 2020 | 98' | Spanish, English

Swiss Premiere



Fr Avec son visage d'ange et son corps élancé, Alexis, 15 ans, vit par et pour la danse. Il compte parmi les talents prometteurs de l'École nationale de ballet de Cuba. La caméra de Roberto Salinas suit avec un plaisir communicatif le jeune prodige, qui se met en scène en improvisant avec sa partenaire et petite amie Ylenia «chassés» et «entrechats» dans la lumière dorée des rues de La Havane. La vie de l'adolescent bascule pourtant quand ses parents déménagent en Floride pour se rapprocher de sa sœur. Obligé de quitter l'île matricielle, celles et ceux qui lui sont chers, Alexis va traverser une période difficile. Coupé de ses racines, ne parlant pas la langue, es-

seulé mais accepté dans le prestigieux Harid Conservatory de Boca Raton, le jeune homme va devoir remettre en question son «style cubain» face à l'intransigence des méthodes américaines d'enseignement, poussé par une famille qui se sacrifie financièrement pour qu'il puisse tenir le fil de sa passion. *Cuban Dancer*, film illuminé par la grâce et l'énergie de son héros, est au documentaire ce que *Billy Elliot* est la fiction.

De Mit seinem Engels Gesicht und seinem schlanken Körper lebt der 15-jährige Alexis vom und für das Tanzen. Er gehört zu den vielversprechenden Talenten der Nationalen Ballettschule Kubas. Kommunikationsfreudig folgt die Kamera von Roberto Salinas dem jungen Nachwuchstalent, das sich mit seiner Partnerin und Freundin Ylenia bei improvisierten «chassés» und «entrechats» im goldenen Licht der Strassen von Havanna inszeniert. Doch das Leben des Jugendlichen wird auf den Kopf gestellt, als seine Eltern nach Florida ziehen, um näher bei seiner Schwester zu sein. Gezwungen, seine Heimatinsel und all jene, die ihm lieb sind, zu verlassen, macht Alexis eine schwere Zeit durch. Abgeschnitten von seinen Wurzeln, die Sprache nicht sprechend, einsam, aber im angesehenen Harid Conservatory von Boca Raton aufgenommen, muss der junge Mann angesichts der Unnachgiebigkeit der amerikanischen Lehrmethoden und angetrieben von einer Familie, die sich finanziell opfert, damit er seiner Leidenschaft weiter nachgehen kann, seinen «kubanischen Stil» in Frage stellen. *Cuban Dancer*, ein Film, der von der Anmut und der Energie seines Helden getragen wird, ist das Dokumentarfilm Äquivalent des Spielfilms *Billy Elliot*.

En With his angel face and slender body, 15-year-old Alexis lives through and for dance. He is one of the promising talents at the Cuban National Ballet School. The camera of Roberto Salinas follows the young prodigy with communicative pleasure, as he performs, improvising chassés and leaps with his partner and girlfriend Ylenia in the golden light of Havana's streets. However, the teenager's life is shaken up when his parents move to Florida to be closer to his sister. Forced to leave his native island and all those dear to him, Alexis must face a difficult period. Cut off from his roots, unable to speak the language, lonely but accepted in the prestigious Harid Conservatory in Boca Raton, the young man will have to question his "Cuban style" before the intransigence of American teaching methods, pushed by a family whose financial sacrifices allow him to continue to live his passion. *Cuban Dancer*, a film illuminated by the grace and energy of its hero, is to the documentary form what *Billy Elliot* is to fiction. – Emmanuel Chicon

Photography

Roberto Salinas

Sound

Arthur Byer

Editing

Abraham Lifshitz, Piero Lassandro,
Armando Duccio Ventriglia

Music

Caroline Chaspoul, Eduardo Henriquez

Production

Simone Catania (Indyca); Paul Cadieux
(Film Option International); Fernando Lataste
(Valdivia Films)

Filmography

2021 Cuban Dancer

Contact

Liselot Verbrugge
Deckert Distribution
+49 3412156638
info@deckert-distribution.com

Flee

Jonas Poher Rasmussen

Denmark, France, Sweden, Norway | 2021 | 90' | Dari, Danish, Russian, English
Swiss Premiere



Fr Depuis plus de vingt ans, Amin cache un secret qui menace de ruiner la vie qu'il s'est construite après son arrivée à Copenhague. Hanté par les traumatismes de son passé – qu'il laisse percevoir en filigrane – il décide pour la première fois de partager son histoire avec le réalisateur, un ami proche, qui l'incite à se dévoiler. L'histoire révèle alors le voyage déchirant d'Amin, de son enfance en Afghanistan post-communiste à son présent d'académicien respecté au Danemark, sur le point d'épouser son compagnon. Réalisé principalement avec des images d'animation remarquables afin de préserver l'anonymat de ses

personnages, le film nous embarque dans le parcours éprouvant d'un réfugié pour trouver asile à l'étranger, ainsi que dans la confiance de son rapport à l'homosexualité. Raconté à la première personne, *Flee* donne aux spectateur.rice.s un sentiment de proximité et la sensation de réellement accéder aux souvenirs captivants du personnage principal. Il réussit à entremêler les genres avec subtilité, sans renoncer à une pointe d'humour. Un récit intime poignant, ayant remporté le Grand prix du Jury à Sundance.

De Amin hütet seit über zwanzig Jahren ein Geheimnis, das das Leben, das er sich seit seiner Ankunft in Kopenhagen aufgebaut hat, zerstören könnte. Verfolgt von den Traumata seiner Vergangenheit, die er im Hintergrund durchscheinen lässt, beschliesst er, seine Geschichte dem Regisseur zu erzählen, der ein enger Freund ist und ihn zu diesem Schritt ermutigt. Die Geschichte zeigt Amins erschütternden Werdegang von seiner Kindheit im postkommunistischen Afghanistan bis zu seiner Gegenwart als angesehenen Akademiker in Dänemark, der kurz davorsteht, seinen Partner zu heiraten. Der Film, der zur Wahrung der Anonymität seiner Protagonisten hauptsächlich aus bemerkenswerten Animationen besteht, nimmt uns mit auf den aufwühlenden Weg eines Geflüchteten, der im Ausland Asyl sucht, und in seine Beziehung zur Homosexualität. Der mit einer Spur Humor in der ersten Person erzählte Film, der die Genres subtil miteinander verwebt, vermittelt ein Gefühl der Nähe und des realen Zugangs zu den fesselnden Erinnerungen des Protagonisten. Eine ergreifende, intime Geschichte, die in Sundance mit dem Grossen Preis der Jury ausgezeichnet wurde.

En For over 20 years, Amin has been hiding a secret that threatens to ruin the life he has built for himself since arriving in Copenhagen. Haunted by the traumas of his past—that he reveals implicitly—he decides to share his story for the first time, with the director, a close friend, who encourages him to come clean. The story then reveals Amin's harrowing voyage, from his childhood in post-communist Afghanistan to his present as a respected academician in Denmark, about to marry his partner. Created mainly with remarkable images of animation so as to maintain the anonymity of its protagonists, the film takes us on the trying journey of a refugee to find asylum abroad, and invites us into his relationship with homosexuality. Told in the first person, *Flee* conveys a feeling of closeness and the sensation of genuinely accessing the captivating memories of the main character. It succeeds in subtly interweaving genres, while retaining a healthy touch of humour. A poignant intimate tale, winner of the Grand Jury Prize at Sundance. – Astrid Silva

Animation

Kenneth Ladekjær

Sound

Edward Björner, Tormod Ringers

Editing

Janus Billeskov

Music

Uno Helmersson

Production

Monica Hellström (Final Cut For Real)
Charlotte De La Gournerie

Filmography

2021	Flee
2015	Det han gjorde
2012	Searching for Bill
2010	Et hus af glas (sf)
2009	Dagen efter (sf)
2008	Closed Doors (sf)
2006	Noget om Halvdan (sf)

Contact

Philippa Kowarsky
Cinephil
+972 35664129
info@cinephil.com

Gorbachev. Heaven

Vitaly Mansky

Latvia, Czech Republic | 2020 | 100' | Russian

Swiss Premiere



Fr Agé de 89 ans, Mikhaïl Gorbatchev habite aujourd'hui dans sa résidence à l'extérieur de Moscou, en-fermé dans ses souvenirs de gloire telle Gloria Swanson, star oubliée du cinéma muet dans *Sunset Boulevard*. Au milieu de l'hiver, dans une demeure froide hantée par les tableaux de sa femme Raïsha (et par les images TV du président Putin à l'arrière-plan), l'ancien dirigeant de l'Union soviétique revient sur les ré-formes qu'il a mises en œuvre, la chute

du Mur de Berlin et l'effondrement de l'Empire soviétique, dans un échange où les silences et les regards, les chansons populaires et les poèmes, sont plus éloquents que la parole elle-même. Avec une ténacité complice, le réalisateur russe Vitaly Mansky s'intéresse davantage au versant intime d'un homme lucide et vulnérable, qui conserve sa joie de vivre malgré une santé déclinante, et qui traverse avec difficulté, à l'aide de son déambulateur, ce qu'il reste de sa puissance passée. Une certaine ironie et un sentiment de nostalgie s'échappent de ce huis clos, de ce portrait du pouvoir humanisé.

De Michail Gorbatschow, inzwischen 89 Jahre alt, lebt in seiner Residenz ausserhalb Moskaus, eingeschlossen in seine Erinnerungen an ruhmreiche Tage, und erinnert dabei ein wenig an Gloria Swanson, den vergessenen Stummfilm-Star aus *Sunset Boulevard*. Mitten im Winter, in einem kalten Haus und umgeben von den Gemälden seiner Frau Raïssa (und Bildern von Präsident Putin, der im Hintergrund im Fernsehen flackert), blickt der ehemalige Führer der Sowjetunion auf die von ihm eingeleiteten Reformen, den Fall der Berliner Mauer und den Zusammenbruch des Sowjetreichs zurück. Ein Austausch, bei dem Schweigen, Blicke, Volkslieder und Gedichte mehr sagen als Worte. Mit verspielter Hartnäckigkeit versucht der russische Regisseur Vitaly Mansky vor allem, der inneren Welt eines klardenkenden, verwundbaren Mannes auf die Spur zu kommen, der sich trotz nachlassender Gesundheit seine Lebensfreude bewahrt hat und mühsam mit seinem Rollator durch das wandert, was von seiner einstigen Macht geblieben ist. Ein Porträt der humanisierten Macht, das eine gewisse Ironie und ein Gefühl der Nostalgie verströmt.

En Aged 89, Mikhail Gorbachev now lives in his residence outside Moscow, shut away in his memories of fame like Gloria Swanson, the forgotten star of silent film in *Sunset Boulevard*. In the middle of winter, in a cold home haunted by the paintings of his wife Raïsa (and by TV images of President Putin in the background), the former leader of the Soviet Union looks back over the reforms he implemented, the fall of the Berlin Wall and the collapse of the Soviet Empire, in an exchange in which the silences and looks, the popular songs and the poems speak louder than the words themselves. With complicit determination, Russian director Vitaly Mansky focuses more on the intimate aspect of a clear-headed and vulnerable man holding on to his love of life despite his declining health and who is traversing with difficulty, with the help of his Zimmer frame, what remains of his past potency. A certain irony and a feeling of nostalgia slip out of this *in camera* set-up, this portrait of humanised power. –Javier Martín

Photography

Alexandra Ivanova

Sound

Anrijs Krenbergs

Editing

Yevgeny Rybalko

Music

Kārlis Auzāns

Production

Natalia Manskaia (Vertov);

Vit Klusak, Filip Remunda (Hypermarket Film)

Selected Filmography

2020	Gorbachev. Heaven
2018	Putin's Witnesses
2016	Rodnye (Close Relations)
2015	Under the Sun
2014	The Book
2013	Pipeline
2011	Motherland or Death
2009	Beginning / Nikolina Gora. Epilogue
2008	Virginity / Dawn / Sunset.
	Dalai Lama XIV
2006	Tender Heat: Wild, Wild Beach
2005	Gagarin's Pioneers
2003	Anatomy of t.a.T.u.
2002	Broadway. Black Sea
2001	Red Tsars. Presidents Of Russia /
	Episodes: Gorbachev. After Empire;
	Yeltsin. Another Life; Putin. Leap Year

Contact

Liselot Verbrugge

Deckert Distribution

+49 3412156638

liselot@deckert-distribution.com

Last Days at Sea

Venice De Castro Atienza
Philippines, Taiwan | 2021 | 75' | Filipino, Cebuano
Swiss Premiere



Fr Reyboy a 12 ans et vit à Karihatag, un petit village de pêcheurs isolé dans l'archipel philippin. La réalisatrice Venice De Castro Atienza et lui se sont lié.e.s d'amitié il y a quelques années, et il est peu à peu devenu son guide dans ce paradis côtier. Reyboy va bientôt devoir partir à la ville pour étudier et passe son dernier été au village, encore innocent des tumultes de la vie urbaine. Venice et lui décident alors de

filmer ce moment suspendu, avant que les premières gouttes de pluie ne commencent à tomber. Ils enregistrent les moments précieux qu'il.elle souhaiterait ne pas oublier: les couchers de soleil sur la mer, les formes des nuages, les journées dans l'eau turquoise et les nuits à la belle étoile. Mais aussi la réalité qui les rattrape: les pêcheurs du village font face à une mer de plus en plus dangereuse et de moins en moins poissonneuse, qui ne sera plus un moyen de subsistance pour la prochaine génération. Il faudra donc partir et grandir, armé de son courage et d'un film pour se souvenir de la tendresse de l'enfance.

De Reyboy ist 12 Jahre alt und lebt in Karihatag, einem kleinen, abgelegenen Fischerdorf auf dem philippinischen Archipel. Er und die Filmemacherin Venice De Castro Atienza haben sich vor einigen Jahren angefreundet und er wurde nach und nach zu ihrem Führer durch diesen paradiesischen Küstenabschnitt. Bald wird Reyboy in der Stadt in die Schule gehen und verbringt einen letzten Sommer im Dorf, noch unwissend, was das Stadtleben bereithält. Also beschliessen Venice und er, diesen Schwebezustand zu filmen, bevor die ersten Regentropfen fallen. Sie halten die kostbaren Momente fest, von denen sie sich wünschen, sie nie zu vergessen: Sonnenuntergänge über dem Meer, die Formen der Wolken, die Tage im türkisfarbenen Wasser und die Nächte unter dem Sternenhimmel. Aber auch eine Realität, die sie einholt: Das Meer wird für die Fischer des Dorfes immer gefährlicher und durch den abnehmenden Fischbestand wird der nächsten Generation die Existenzgrundlage entzogen. Es ist also Zeit, mit Mut und einem Film im Gepäck, der schöne Momente der Kindheit in Erinnerung ruft, aufzubrechen und erwachsen zu werden.

En Reyboy is 12 and lives in Karihatag, a small, isolated fishing village in the Philippines. He and the director, Venice De Castro Atienza, became friends a few years ago, and he gradually became her guide in this coastal paradise. Reyboy will soon have to move to the city for his studies and is spending his last summer in the village, still innocent of the urban life's chaos. So they both decide to film this suspended moment, before the first drops of rain start falling, and record precious instants that they wish never to forget: sunsets over the sea, the shape of the clouds, days spent in the turquoise water and nights under the stars. But also the reality that is catching up with them: the fishermen of the village are dealing with a sea that is increasingly dangerous and decreasingly full of fish, which will no longer provide a livelihood for the next generation. He will have to leave and grow up, armed with his bravery and a film to remember the tenderness of his childhood. – Aurélien Marsais

Photography

Moshe Ladanga, Venice Atienza

Sound

Yannick Dauby, Cheng Chou, Fan Wu

Editing

Anna Magdalena Silva Schlenker,
Katrin Maria Escay

Production

Venice Atienza, Fan Wu (Svemirko Film Productions); Moshe Ladanga,
Katrin Maria Escay (Ninjadog Studios Inc.)

Filmography

2021	Last Days at Sea
2017	Bakter / The Track Changer (sf)
2016	Boa Tarde Senhor Lima

Contact

Fan Wu
Svemirko Film Productions
+63 9171376538
svemirkofilm@gmail.com

Jasmina Vignjevic
Syndicado
admin@syndicado.co

Lobster Soup

Pepe Andreu, Rafa Molés
Spain, Iceland, Lithuania | 2020 | 95' | Icelandic
Swiss Premiere



Fr Il ne se passait pas grand-chose à Grindavík, petit port de pêche du sud de l'Islande, jusqu'à ce que deux frères, Krilli et Alli, y fondent le Bryggjan Cafe. Le premier assure la restauration, notamment la préparation d'une réputée soupe de homards, le second, une sorte d'ambianceur nordique – au physique tout droit sorti d'un roman de Tolkien – tient salon avec un cercle de pêcheurs à la retraite comptant parmi ses membres le célèbre « dernier boxeur » du pays, comme le traducteur de Don Quichotte en Islandais, et organise des « événements culturels » (lectures de poésie, concerts...). Pepe Andreu et Rafa Molés filment avec malice une galerie de personnages truculents, dont la tranquillité est de plus en plus perturbée par les touristes faisant halte, au retour

de leur séance de spa au Lagon bleu voisin, dans leur refuge, qui finit par susciter aussi la gourmandise d'investisseurs désireux de savoir pourquoi ce trou perdu a gagné 5 étoiles sur Trip Advisor. *Lobster Soup* narre, avec des accents de comédie documentaire scandinavement décalée, les mésaventures d'une communauté « victime » de son authenticité.

De Bevor die zwei Brüder Krilli und Alli das Bryggjan Cafe eröffneten, war in dem kleinen Fischerhafen Grindavík, im Süden Islands, der Hund begraben. Ersterer kümmert sich um das Kulinarische, vor allem um die Zubereitung der berühmten Hummersuppe, der andere, eine Art nordische Stimmungskanone, mit einem Körperbau, der an einen Charakter aus einem Tolkien-Roman erinnert, hält die Stammgäste bei Laune – eine Gruppe von Fischern im Ruhestand, unter ihnen der berühmte «letzte Boxer» des Landes und der Übersetzer, der Don Quichotte ins Isländische übertrug – und organisiert «kulturelle Veranstaltungen» (Poesie-Lesungen, Konzerte...). Mit einem Augenzwinkern filmen Pepe Andreu und Rafa Molés eine Reihe von unverblümten Persönlichkeiten, deren Ruhe durch die Touristen, die von ihrem Spa-Aufenthalt in der benachbarten Blauen Lagune zurückkehren, zunehmend gestört wird. Schließlich lockt ihr Stammlokal auch Investoren an, die wissen wollen, wieso dieses verschlafene Nest 5 Sterne auf Trip Advisor hat. Mit Elementen einer skandinavisch unkonventionellen dokumentarischen Komödie erzählt *Lobster Soup* vom Pech einer Gemeinschaft, die ihrer eigenen Authentizität zum Opfer gefallen ist.

En Nothing much used to happen in Grindavík, a small fishing port in southern Iceland, until two brothers, Krilli and Alli, founded the Bryggjan Cafe there. The former takes care of the catering, particularly the preparation of a renowned lobster soup, while the latter, a sort of Nordic entertainer—with a physical appearance straight out of a Tolkien novel—holds court with a circle of retired fishermen, whose members include the famous “last boxer” in the country and the Icelandic translator of Don Quixote, and organises “cultural events” (poetry readings, concerts, etc.). Pepe Andreu and Rafa Molés mischievously film a gallery of larger-than-life characters, whose peace is increasingly disturbed by tourists stopping off, on their return from the neighbouring Blue Lagoon, in their refuge, which ends up by arousing the greed of investors eager to find out why this place in the middle of nowhere has earned 5 stars on Trip Advisor. *Lobster Soup* narrates, with overtones of a Scandinavian-style offbeat documentary comedy, the misadventures of a community that has fallen “victim” to its own authenticity. – Emmanuel Chicon

Screenplay

Rafa Molés, Pepe Andreu,
Ólafur Rögnvaldsson, Arúnas Matelis

Photography

José Luis González Iglesias

Sound

José Luis Rubio

Editing

Sara Marco

Music

Alberto R. Lucendo

Production

Pepe Andreu & Rafa Molés (SUICAfilms);
Ólafur Rögnvaldsson (Ax Films);
Arúnas Matelis (Studio Nominum)

Filmography

Pepe Andreu
2020 *Lobster Soup*

Rafa Molés
2020 *Lobster Soup*
2018 *Experimento stuka*

Contact

Matthias Angoulvant
Wide
+33 0153950464
ma@widemanagement.com

My Place Is Here

Io resto

Michele Aiello
Italy | 2021 | 81' | Italian
World Premiere



Fr Brescia, mars 2020. Le Spedali Civili, l'hôpital public de la ville, se retrouve soudainement submergé de malades infecté.e.s par un virus jusqu'alors inconnu. Pendant 30 jours, Michele Aiello devient le témoin privilégié de la crise sanitaire et filme avec pudeur les rapports inédits et indispensables qui unissent patient.e.s et personnel hospitalier. Protégé.e.s par des masques, séparé.e.s par des vitres, infirmier.ère.s et malades se rapprochent dans l'épreuve. Un exercice d'observation délicat, qui saisit avec justesse le travail des soignant.e.s et inscrit résolument le film dans la veine du cinéma direct. *My Place Is Here* est avant tout un

film qui revendique l'humanité dans les rapports au sein de l'hôpital, une immersion émouvante dans un quotidien marqué par l'empathie et l'implication du personnel soignant. Même si elle est parfois douloureuse – on se reconnaît dans la peur des malades –, Michele Aiello apporte une dimension intime à cette tranche de réalité brute, loin du voyeurisme, de l'apologie héroïque ou du traitement médiatique anxigène habituel.

De Brescia, März 2020. Das Spedali Civili, das öffentliche Krankenhaus der Stadt, sieht sich plötzlich mit einer Flut von Patienten konfrontiert, die mit einem bisher unbekannten Virus infiziert sind. 30 Tage lang ist Michele Aiello ein privilegierter Augenzeuge der Gesundheitskrise und filmt diskret und unaufdringlich die beispiellosen, unverzichtbaren Beziehungen zwischen den PatientInnen und dem Krankenhauspersonal. Durch Masken und Glasscheiben gleichzeitig geschützt und getrennt, kommen sich die Pflegenden und die Kranken in dieser Ausnahmesituation näher. Ein Drahtseilakt der Beobachtung, der die Arbeit des medizinischen Personals mit grosser Genauigkeit erfasst und den Film im Direct Cinema verortet. Aber vor allem ist *My Place Is Here* ein Film, der die Bedeutung der zwischenmenschlichen Beziehungen im Krankenhaus sichtbar macht, ein bewegendes Eintauchen in den von Empathie und Engagement geprägten Alltag des Pflegepersonals. Die von Michele Aiello in die rohe Realität eingebrachte intime Dimension, durch die wir uns schmerzhaft in den Ängsten der Kranken wiedererkennen, ist frei von Voyeurismus, heroischer Apologie und der üblichen angstinduzierenden Behandlung durch die Medien.

En Brescia, March 2020. The Spedali Civili, the town's public hospital, suddenly finds itself overwhelmed with ill people infected by a previously unknown virus. For 30 days, Michele Aiello becomes the special witness to the health crisis and modestly films the unprecedented and indispensable relationships that unite the patients and healthcare staff. Protected by masks, separated by screens, the nurses and the ill become closer through the hardship. A delicate exercise in observation, which precisely captures the work of the carers and resolutely places the film within the direct cinema tradition. Above all, *My Place Is Here* is a film that asserts the humanity that permeates relationships within the hospital, a moving immersion in a day-to-day marked by the empathy and dedication of the healthcare personnel. Even if it is painful at times—we empathise with sick people's fears—Michele Aiello brings an intimate dimension to this slice of raw reality, far removed from voyeurism, from heroic apology or from the usual anxiety-inducing media representation. – Javier Martín

Photography

Luca Gennari

Editing

Corrado Iuvara

Music

Francesco Ambrosini

Production

Michele Aiello (Zalab Film)

Filmography

2021 *My Place Is Here*

2019 *One Day the Night*

Contact

Maud Corino

Zalab Film

+39 3336127483

distribution@zalabfilm.eu

Radiograph of a Family

Firouzeh Khosrovani

Norway, Iran, Switzerland | 2020 | 81' | French, Persian

Swiss Premiere



Fr Le jour de son mariage, Tayi, à Téhéran, épouse la photo de Hossein, qui vit à Genève, où elle le rejoint peu après. La distance qui les sépare ce jour-là persiste d'un pays à l'autre, s'immisçant petit à petit dans leur vie commune. De retour en Iran après la naissance de leur fille, Tayi, activiste religieuse, y trouve un espace où se forger une identité qui lui est propre, alors que Hossein, progressiste laïque, aurait souhaité rester vivre en Suisse. Naviguant les archives familiales et usant avec finesse de leurs ressources cinématographiques, Firouzeh Khosrovani raconte les différences qui séparent ses parents l'un.e de l'autre – reflétant en filigrane celles d'une société iranienne durant les périodes précédant et suivant la Révolution. Avec

comme point d'ancrage la maison de son enfance et les transformations qu'elle subit, la réalisatrice constitue le récit fragmenté d'un couple au travers des souvenirs qu'elle projette et des images qui lui restent – dévoilant avec force et justesse toute la complexité d'une relation et celle du façonnement de nos identités intimes, sociales et politiques.

De Am Tag ihrer Hochzeit heiratet Tayi in Teheran eine Abbildung, ein Foto von Hossein der in Genf lebt. Nachdem sie zu ihm reist, schleicht sich die Entfernung, die die beiden an diesem Tag trennt, nach und nach in ihr gemeinsames Leben ein. Tayi, die nach der Geburt ihrer Tochter in den Iran zurückgekehrt ist, ist eine religiöse Aktivistin und findet in dem Land einen Raum, in dem sie sich eine eigene Identität schmieden kann; Hossein, weltlicher Progressist, hätte lieber in der Schweiz bleiben wollen. Beim Stöbern in den Familienarchiven und durch die geschickte Nutzung ihrer filmischen Ressourcen erzählt Firouzeh Khosrovani von den Unterschieden, die die Eltern voneinander trennen, und spiegelt filigran jene der iranischen Gesellschaft in der Zeit vor und nach der Revolution wider. Als Verankerungspunkt dienen das Haus, indem sie ihre Kindheit verbrachte, und die Veränderungen, die an ihm vorgenommen wurden. Durch projizierte Erinnerungen und Bilder, die ihr bleiben, rekonstruiert die Filmemacherin die fragmentierte Geschichte eines Paares und offenbart kraftvoll und wahrheitsgetreu die ganze Komplexität einer Beziehung und die Entstehung unserer intimen, sozialen und politischen Identitäten.

En On the day of her wedding, Tayi, in Tehran, marries the photograph of Hossein, in Geneva, where she joins him shortly afterwards. The distance that separated them on that day persists from one country to another, gradually finding its way into their shared life. Back in Iran following the birth of their daughter, Tayi, a religious activist, finds a space there in which to forge her own identity, whereas Hossein, a secular progressive, would have preferred to stay and live in Switzerland. Looking through the family archives and delicately using their cinematic resources, Firouzeh Khosrovani recounts the differences that separate her parents from each other—while implicitly reflecting those of an Iranian society during the periods preceding and following the Revolution. With her childhood home and the transformations that it undergoes as her anchor point, the director constitutes the fragmented account of a couple's history through the memories that she projects and the images that remain—revealing with strength and precision the complexity of a relationship and that of the shaping of our intimate, social and political identities. – Camille Kaiser

Photography

Mohammad Reza Jahanpanah

Editing

Farahnaz Sharifi

Music

Peyman Yazdani

Production

Fabien Greenberg, Bård Kjøge Rønning

(Antipode); Majid Barzegar,

Firouzeh Khosrovani (Rainy Pictures);

Joël Jent (Dschoint Ventsch Filmproduktion);

Steven Artels (RTS)

Filmography

2020 Radiograph of a Family

2014 Fest of Duty

2014 Herfeh: Mostanadsaz

(Profession: Documentarist)

2012 L'archivio a oriente

2008 Rough Cut (sf)

Contact

Irena Taskovski

Taskovski Films

+44 75 62 977 143

irena@taskovskifilms.com

Sheltered Dierbaren

Saskia Gubbels
Netherlands | 2020 | 73' | Dutch
International Premiere



Fr Au sein du plus grand refuge des Pays-Bas, employé.e.s et bénévoles travaillent ensemble pour accueillir des animaux en détresse. Les états mentaux

des bêtes et des êtres humains sont profondément connectés et derrière des chiens agressifs ou des chats anxieux se cache souvent un passif douloureux. Le centre accompagne et soigne ses pensionnaires autant du point de vue physique que psychologique; tandis que des chiens participent à des séances de physiothérapie sur un tapis roulant immergé dans l'eau, des thérapeutes comportementaux les suivent dans des salles de cours sur mesure. À travers des pratiques et activités parfois surprenantes, racontées avec une douce ironie, *Sheltered* met en lumière la complexité des relations entre humains et animaux. Avec tendresse, ce documentaire d'observation filmé à Amsterdam raconte l'engagement d'une équipe passionnée qui fait de son mieux pour trouver les meilleur.e.s partenaires pour chaque animal et chaque personne.

Photography

Jean Counet, Aafke Beernink,
Maasja Ooms

Sound

Carla van der Meijs, Marcel de Hoogd,
Gerben Kokmeijer

Editing

Riekje Ziengs, Jeroen Goeijers,
Mieneke Kramer, Jelle Redeker

Music

Jeroen Goeijers

Production

Janneke Doolaard (DOXY Films)

Filmography

2020	<i>Sheltered</i>
2016	<i>Naomi's geheim (sf)</i>
2015	<i>0,8 Ampère geluk</i>
2012	<i>Als ik in de Spiegel kijk (sf)</i>

Contact

Mark Stucke
Journeyman
+44 208 7866055
films@journeyman.tv

De Im größten Tierheim der Niederlande arbeiten Ehrenamtliche und Angestellte Seite an Seite, um Wesen in Not zu helfen. Der Geisteszustand der Tiere und der Menschen ist tief verbunden, und hinter aggressiven Hunden oder verängstigten Katzen verbirgt sich oft eine schmerzhaftes Vergangenheit. Das Zentrum begleitet und pflegt seine Pensionäre sowohl auf physischer als auch auf psychologischer Ebene: während Hunde auf einem Laufband im Wasser Physiotherapie bekommen, werden sie in Vorlesungsräumen von Verhaltenstherapeuten individuell betreut. Durch bisweilen überraschende Praktiken und Aktivitäten, die mit sanfter Ironie erzählt werden, beleuchtet *Sheltered* die komplexen Beziehungen zwischen Menschen und Tieren. Zärtlich erzählt dieser in Amsterdam beobachtend gedrehte Dokumentarfilm vom Engagement eines leidenschaftlichen Teams, das alles tut, um die besten Partner für jedes Tier und jede Person zu finden.

En At the largest shelter in the Netherlands, staff and volunteers work together to welcome animals in need. The mental states of animals and humans are profoundly connected, and the aggressive dogs or nervous cats are often hiding a painful past. The centre supports and cares for its lodgers both physically and psychologically; dogs take part in physiotherapy sessions on a moving walkway submerged in water, while behavioural therapists follow them customized classrooms. Through sometimes surprising practices and activities, told with gentle irony, *Sheltered* highlights the complexity of the relationships between humans and animals. This observational documentary filmed in Amsterdam tenderly recounts the commitment of a passionate team who is trying its hardest to find the best partners for each animal and each person. – Alice Riva

The Last Forest

A Última floresta

Luiz Bolognesi
Brazil | 2020 | 76' | Yanomamie
Swiss Premiere



Fr *The Last Forest* se déroule dans le nord-est du Brésil, où la jungle et les fleuves s'étendent jusqu'à la frontière vénézuélienne. Cette terre luxuriante est le territoire du peuple Yanomami. Depuis que de l'or y a été découvert, les Yanomami sont menacé.e.s et persécuté.e.s par les chercheur.euse.s d'or, qui ont commis des crimes sanglants pour s'approprier ces terres. Bien que son droit d'occuper le sol soit reconnu par la loi, cette communauté voit son existence même menacée par la cupidité de l'homme blanc, confortée par le gouvernement brésilien actuel. Le film s'ouvre sur la vie quotidienne d'un peuple indigène, pour devenir une immersion dans les mythes et les croyances d'une culture ancestrale, où bons et mauvais esprits s'affrontent et où la clé des énigmes se cache dans les rêves. Posant un regard détaillé sur les habitant.e.s du village tout entier, Luiz Bolognesi révèle la beauté et la force de ce peuple d'une grande lucidité, qui se bat pour sa propre survie. Co-écrit par le chaman Davi Kopenawa Yanomami, *The Last Forest* est une actualisation du

mythe de David et Goliath, et une occasion unique de comprendre le sens véritable du mot « important ».

De *The Last Forest* spielt im Nordosten Brasiliens, in einem Gebiet, das von üppigem Dschungel und sich windenden Flüssen bedeckt ist und bis an die venezolanische Grenze reicht. In diesem Land des Überflusses lebt das Volk der Yanomami. Seitdem auf dem Gebiet erstmals Gold gefunden wurde, wurden die Yanomami bedroht und verfolgt, im Lauf der Jahre schreckten die GoldsucherInnen nicht vor schrecklichen Verbrechen zurück, um sich das Land anzueignen. Obwohl ihr Recht, das Land zu bewohnen, vom brasilianischen Gesetz anerkannt ist, bedroht die Gier des weissen Mannes, unterstützt von der aktuellen brasilianischen Regierung, die blosser Existenz der Gemeinschaft. Was als Film über den Alltag eines indigenen Volkes beginnt, entwickelt sich schrittweise zu einem Eintauchen in die Mythen und Überzeugungen einer alten Kultur, in der sich gute und böse Geister bekämpfen und Träume versteckte Hinweise zur Lösung von Rätseln enthalten. Mit sorgfältiger Kameraarbeit und der Beteiligung des ganzen Dorfes fängt Luiz Bolognesi die Schönheit und die Stärke eines selbstbewussten Volkes ein, das ums Überleben kämpft. Der Schamane Davi Kopenawa Yanomami hat *The Last Forest* mitgeschrieben, eine moderne Version von David gegen Goliath und eine einmalige Gelegenheit, die wahre Bedeutung des Wortes « wichtig » zu lernen.

En *The Last Forest* is set in the North-Eastern part of Brazil, where luxuriant jungles and sinuous rivers cover the territory up to the border with Venezuela. This lavishing land is home to the Yanomami people. Since gold was first found there, the Yanomami have been threatened and persecuted by prospectors who have readily committed ferocious crimes to get possession of the land over the years. Despite the fact that their right to occupy the land is recognized by Brazilian law, the white man's greed, endorsed by the current Brazilian government, endangers the very existence of the community. What starts as a film on the daily life of an indigenous people gradually becomes an immersion in the myths and beliefs of an ancient culture, in which evil and benevolent spirits battle against each other and dreams hide clues to resolve mysteries. With meticulous camera work and the participation of the whole village, Luiz Bolognesi embraces the beauty and strength of a self-aware people fighting for its survival. Co-written by the shaman Davi Kopenawa Yanomami, *The Last Forest* is a modern version of David vs Goliath and a unique opportunity to learn the true meaning of the word "Important". – Rebecca de Pas

Screenplay
Davi Kopenawa Yanomami, Luiz Bolognesi

Photography
Pedro J. Márquez

Sound
Rodrigo Macedo, Armando Torres Jr.,
ABC, Caio Guerin, Rosana Stefanoni

Editing
Ricardo Farias

Music
Talita del Collado

Production
Caio Gullane, Fabiano Gullane (Gullane);
Laís Bodanzky, Luiz Bolognesi (Buriti Filmes)

Filmography
2020 *The Last Forest*
2018 *Guerras Do Brasil.Doc*
2018 *Ex-Shaman*
2013 *Rio 2096 A Story of Love and Fury*

Contact
Laura Rossi
Gullane
+55 1150840996
international@gullane.com

The Rossellinis

Rossellinis

Alessandro Rossellini
Italy, Latvia | 2020 | 90' | Italian, English
Swiss Premiere



Fr Le film s'ouvre sur une pièce majeure des archives cinématographiques: l'enterrement à Rome du grand cinéaste Roberto Rossellini, père du néoréalisme italien, qui en 1977 rassemble sa famille aux côtés d'une foule immense. C'est la fin d'une époque, pour le cinéma comme pour la famille. À partir de ce moment-charnière, on revient sur le passé pour découvrir la vie familiale complexe d'un couple mythique du cinéma, Ingrid Bergman et Roberto Rossellini. Mais le film regarde également vers l'avant, exposant les chemins choisis et les difficultés rencontrées par les membres de la dynastie. Narré à la première personne par Alessandro Rossellini, petit-fils de Roberto, ce der-

nier examine de l'intérieur les relations entre les individus et leur rapport au patrimoine culturel et familial. On retiendra une précieuse conversation avec Isabella Rossellini, qui brille tant par sa beauté que par son intelligence et sa finesse. Cet hommage à la vie, à la famille et à l'art se clôt sur une grande réunion entre Rossellini, moment émouvant de réconciliation.

De Der Film beginnt mit den bedeutungsschweren Archivbildern der Beerdigung von Roberto Rossellini 1977 in Rom. Der grosse Filmmacher und Gründer des italienischen Neorealismus wird von seiner Familie und einer Menschenmenge zu seiner letzten Ruhestätte begleitet. Für das Kino und für die Familie ist es das Ende einer Ära. Von da aus blickt der Film in die komplexe Familiengeschichte zurück, die in diesem Fall mit dem legendärem Paar Ingrid Bergman und Roberto begann. Ein Blick nach vorne beleuchtet die Schwierigkeiten dieser Dynastie auf den verschiedenen Wegen, die von den einzelnen Familienmitgliedern eingeschlagen wurden. Robertos Enkel Alessandro Rossellini erzählt in der ersten Person von den Wechselspielen, die sich aus den Verbindungen der Familienmitglieder zum eigenen kulturellen und familiären Erbe ergeben. Kostbar ist auch ein Gespräch mit Isabella Rossellini, die abseits der Bühne nicht nur durch ihre Schönheit, sondern auch durch Intelligenz und Scharfsinn auffällt. Denn nicht zuletzt feiert der Film das Leben, die Familie und die Kunst vor dem Hintergrund eines grossen Familientreffens der Rossellinis, das sich zuletzt als eine bewegende Versöhnung entpuppt.

En The film opens with a film archive of great significance: the funeral of the great filmmaker Roberto Rossellini, father of Italian neorealism, attended by his family and courted by a crowd in the city of Rome, in 1977. The end of an era, for cinema as well as for the family. The film's starting point also serves as an anchor to look back and review the complex Rossellini family life, which notably involved one of the most emblematic couples in the history of cinema, that of Ingrid Bergman and Roberto Rossellini; the film also looks forward, presenting the difficulties faced by this dynasty, in the path that each member of the family has taken. Narrated in the first person by Alessandro Rossellini, Roberto's grandson, who manages to elaborate on the inter-relationships and the connections to their own cultural and family heritage from within, including a precious conversation with Isabella Rossellini, who shines offstage not only thanks to her beauty, but also her intelligence and sharpness of mind. Ultimately, the film celebrates life, family and art in a big Rossellini reunion that turns into an emotional act of reconciliation. – Violeta Bava

Photography
Valdis Celmins

Sound
Stefano Varini

Editing
Ilaria De Laurentiis

Production
Raffaele Brunetti (B&B Film)

Filmography
2020 The Rossellinis
2015 Viva Ingrid! (sf)
2007 La Roma di Rossellini (sf)

Contact
Philippa Kowarsky
Cinephil
+972 35664129
info@cinephil.com

Opening Scenes

Fr Une section compétitive consacrée à des premiers courts métrages ou issus d'écoles de cinéma.

De Eine Wettbewerbsfähige Sektion, die erste Kurzfilme oder Werke aus Filmhochschulen vorstellt.

En A competitive section dedicated to first short films or student films.

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

De Das Migros-Kulturprozent unterstützt Nachwuchsregisseurinnen und -regisseure in den Kategorien „Compétition Nationale“ und „Opening Scenes“.

En The Migros Cultural Percentage supports the next generation of directors in the "National Competition" and "Opening Scenes" categories.

7000tours/min

7000RPM

Daouya Ferial Achir

France, Algeria | 2021 | 13' | Arabic, French, English
World Premiere

Fr Accro de mécanique, Amine l'est aussi de moteurs vrombissants. En dépit d'accidents passés sévères, il s'élance sur la route – à défaut de circuits automobiles – se livrant à une caméra curieuse qui traduit avec force et grâce la quête insouvenable de sensations fortes... et d'images. En creux s'esquisse le portrait d'une jeune cinéaste prometteuse et résolue.

De Amine ist ein leidenschaftlicher Mechaniker und liebt heulende Motoren. Obwohl schon schwere Unfälle hatte, wagt er sich auf die Strasse – da es in der Nähe keine Rennstrecken gibt – und liefert sich einer neugierigen Kamera aus, die seinen zügellosen Drang nach Nervenkitzel kraftvoll und anmutig in Bildern einfängt. Zwischen den Zeilen zeichnet sich das Porträt einer jungen vielversprechenden und entschlossenen Filmemacherin ab.

En Amine is obsessed with mechanics and roaring engines. In spite of serious accidents in the past, he launches himself onto the road—as there are no racing tracks—giving himself over to a curious camera that translates with grace and power the quest for thrills... and for images. The portrait of a promising and determined young filmmaker is between the lines sketched out. – Emilie Bujès

Photography
Mourad Hamla

Sound
Assia Khemici

Editing
Abdeslam Rahmi

Production
Karim Moussaoui
(Institut Français
d'Algérie)

Filmography
2021 7000tours/
min (sf)

Contact
Karim Moussaoui
+213 780459964
karimoussaoui@
yahoo.fr

À la recherche d'Aline

Seeking Aline

Rokhaya Marieme Balde

Switzerland, Senegal | 2021 | 27' | French, Wolof
World Premiere

Fr Héroïne de la résistance sénégalaise durant la colonie française, Aline Sitoé Diatta reste aujourd'hui encore une figure mythique. Une jeune cinéaste retourne chez elle à Dakar pour redonner corps à son histoire dans un film qui se réinvente sans cesse, à travers une approche joyeuse et aventureuse assumant librement la fiction et ses apparences.

De Aline Sitoé Diatta, Heldin des senegalesischen Widerstands während der Kolonisation durch die Franzosen, ist auch heute noch eine mythische Figur. Eine junge Filmemacherin kehrt in ihre Heimat Dakar zurück, um ihre Geschichte in einem sich ständig neu erfindenden Film mit einem fröhlichen und abenteuerlustigen Ansatz, der sich der Elemente der Fiktion und ihrer Erscheinungen frei bedient, neu zu schreiben.

En Heroine of the Senegalese resistance during French colonisation, Aline Sitoé Diatta still remains a mythical figure today. A young filmmaker returns to her home in Dakar to bring her story to life once again in a film that constantly reinvents itself, through a joyous and adventurous approach that freely takes on the appearance of fiction. – Emilie Bujès

Screenplay
Rokhaya Marieme
Balde

Photography
Nicolas Gallardo

Sound
Akim Bebe Abass Sow

Editing
David Nguyen

Music
Hadrien Hepp

Production
Nicolas Wadimoff
(HEAD – Genève)

Filmography
2021 À la
recherche
d'Aline (sf)
2019 Champ de
mars (sf)

Contact
Delphine Jeanneret
HEAD – Genève
+41225462343
delphine.jeanneret@
hesge.ch

Appelé

Drafted

Louise Martin Papasian

France, Armenia | 2021 | 11' | Armenian
World Premiere



Fr Parmi d'autres jeunes conscrits arméniens, Vahag tire au sort le lieu d'affectation de son service militaire. Il devra se rendre à Madaghis, dans le Haut-Karabakh, territoire disputé par l'Arménie et l'Azerbaïdjan. Dans cette région géopolitique sensible, la réalisatrice observe avec tendresse le jeune homme, dont les rêves l'emportent loin du spectre du conflit.

De Zusammen mit anderen jungen armenischen Rekruten wird Vahag für den Militärdienst ausgelost. Er wird nach Madaghis in Berg-Karabach geschickt, einem von Armenien und Aserbaidschan umkämpften Gebiet. Die Filmemacherin folgt in dieser geopolitisch sensiblen Region dem jungen Mann, dessen Träume den Konflikt für ihn in weite Ferne rücken lassen.

En Among other young Armenian recruits, Vahag chooses the place of posting for his military service at random. He will have to go to Madagiz, in Nagorno-Karabakh, a territory disputed between Armenia and Azerbaijan. In this sensitive geopolitical region, the director tenderly observes the young man, whose dreams take him far away from the spectre of conflict.

– Alice Riva

Photography, Sound

Louise Martin
Papasian

Editing

Thibault Verneret

Production

Louise Martin
Papasian,
Anna Kamay

Filmography

2021 Appelé (sf)
2018 Soleil
d'Austerlitz
(sf)

Contact

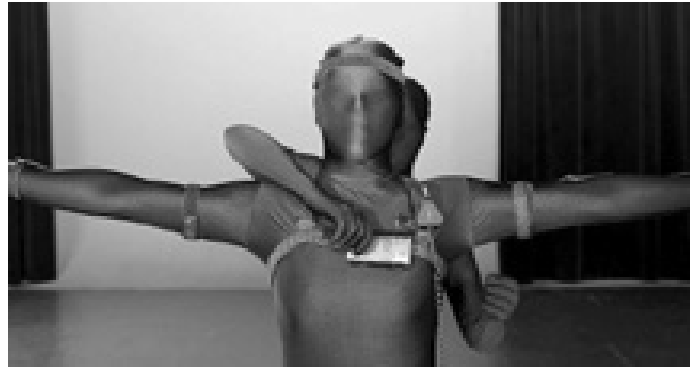
Louise Martin
Papasian
+33 770073411
louise.martin.p@
hotmail.fr

Contraindre

Constrain

fleuryfontaine (Galdric Fleury, Antoine Fontaine)

France | 2021 | 11' | French
World Premiere



Fr À travers une poignante reconstitution de violences policières advenues en France ces dernières années, *Contraindre* donne à voir l'expression de la violence d'État sur les individus. Une mise en scène troublante, associant fond vert et décors 3D, raconte de manière inédite ces actes de répression, à partir des corps persécutés et humiliés.

De *Contraindre* lässt durch eine mitreißende Rekonstruktion von Fällen von Polizeigewalt, die sich in den letzten Jahren in Frankreich ereignet haben, die Anwendung von staatlicher Gewalt annehmen. Die verstörende Inszenierung, die einen Greenscreen mit 3D-Kulissen kombiniert, stützt sich auf die verfolgten und geschundenen Körper, um von diesen Unterdrückungen auf eine neue Art und Weise zu erzählen.

En Through a poignant reconstruction of the police violence that has been occurring in France in recent years, *Contraindre* shows the expression of State violence. An unsettling mise-en-scène, combining green screen and 3D decor, recounts these acts of repression in an unprecedented way, starting with the persecuted and humiliated bodies. – Alice Riva

Photography

Julien Guéraud

Sound

Luc Aureille, Yannick
Delmaire

Editing

Audrey Bauduin

Music

Vincent Donnefort

Production

Natalia Trebik
(Le Fresnoy – Studio
national des arts
contemporains)

Filmography

2021 Contraindre
(sf)
2019 Ange (sf)

Contact

Natalia Trebik
Le Fresnoy – Studio
national des arts
contemporains
0033 3 20 28 38 64
ntrebik@lefresnoy.net

Don't Hesitate to Come for a Visit, Mom

Priezjai k nam v gosti, mama

Anna Artemyeva

Belgium, Hungary, Portugal, Russia | 2020 | 12' | Russian
International Premiere



Fr Cette version contemporaine et poignante du mélodrame maternel montre la distance physique entre une mère et sa fille, qui ne peuvent communiquer que par smartphone. La fillette ne comprend pas les raisons que donnent les adultes pour expliquer la séparation de la famille. Elle demande à sa mère une chose simple et immense: pouvoir dormir avec elle.

De Diese ergreifende zeitgenössische Version eines Mutter-Melodramas behandelt die physische Distanz zwischen einer Mutter und einer jungen Tochter, die nur über ein Smartphone kommunizieren kann. Das kleine Mädchen versteht die Gründe der Erwachsenen für die physische Trennung ihrer Familie nicht. Sie bittet ihre Mutter um etwas Einfaches und Unermessliches: bei ihr schlafen zu dürfen.

En This poignant contemporary version of maternal melodrama reveals the physical distance between a mother and her young daughter, who can only communicate through a smartphone. As the adult reasons for their family's physical separation escape her, the little girl requests but one simple and great thing from her mother: to go to sleep in her bed. – Violeta Bava

Screenplay
Anna Artemyeva

Photography
Artur Sokolov

Sound
David Vranken

Editing
Anna Artemyeva,
Daria Razumnikova

Production
Daphne Pascual
(DocNomads)

Filmography
2020 Don't Hesitate
to Come for
a Visit, Mom
(sf)

Contact
Ekaterina Rusakovich
Eastwood Agency
+7 9170234282
ekaterina@
eastwood.agency
[http://eastwood.
agency/](http://eastwood.agency/)

Galb'Echaouf

Abdessamad El Montassir

Western Sahara, Morocco | 2021 | 19' | Hassaniya
World Premiere



Fr Les splendides paysages du Sahara Occidental semblent sans mémoire. Pourtant, leurs habitant.e.s portent dans leurs yeux les signes d'une tragédie qui affecte leur existence depuis des décennies. Les fragments d'un long conflit parviennent ainsi à l'écran par petites touches. D'une beauté virtuose, ce film est un hymne à la faculté du cinéma de résister à l'oubli.

De Die atemberaubenden Landschaften der Westsahara scheinen kein Gedächtnis zu haben. Dennoch spiegeln sich in den Augen ihrer Menschen die bleibenden Zeichen der Tragödie, die ihre Existenz seit Jahrzehnten prägt. Durch kleine Details finden Fragmente eines dauerhaften Konflikts ihren Weg auf die Leinwand. *Galb'Echaouf* ist eine meisterhaft gedrehte Hymne an die Kraft des Kinos, sich dem Vergessen zu widersetzen.

En The breathtaking landscapes of Western Sahara seem devoid of memory. Yet, the eyes of its people bear enduring signs of the tragedy that has marked their existence for decades. Through small details, fragments of a lasting conflict find their way to the screen. Masterfully shot, *Galb'Echaouf* is a hymn to the power of cinema to resist oblivion. – Rebecca De Pas

Photography
Stephanos Mangriotis,
Abdessamad
El Montassir

Sound, Music
Matthieu Guillin

Editing
Fatima Bianchi

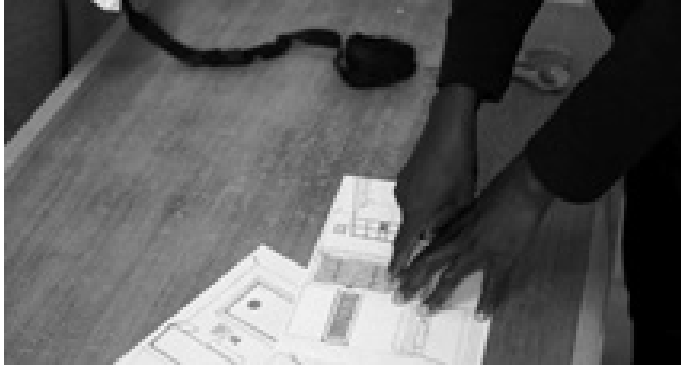
Production
Abdessamad
El Montassir

Filmography
2021 Galb'Echaouf
(sf)

Contact
Abdessamad
El Montassir
+33 670445188
elmontassir.
abdessamad@
gmail.com

How to Order Online

Julie Ramage
France | 2021 | 9' | French
World Premiere



Fr Les voix des détenus emplissent l'espace gris qui les entoure. Au travers d'images de leurs mains et d'un travail sonore sophistiqué, le film met l'accent sur l'esprit de communauté et la créativité qui règnent dans la prison. Malgré les restrictions, cette communauté qui se perçoit comme telle parvient efficacement à maintenir un lien, à un vivre ensemble.

De Die Stimmen der Häftlinge erfassen den grauen Raum, der sie umgibt. Mit dem Fokus auf ihren Händen und durch eine ausgeklügelte Tonarbeit bringt der Film den Gemeinschaftsgeist und die Kreativität innerhalb des Gefängnisses heraus. Diese Gemeinschaft, die sich als solche wahrnimmt, schafft es effektiv und über alle Einschränkungen hinweg, miteinander verbunden zu sein, jeder mit jedem.

En The voices of the inmates account for the grey space that surrounds them. With the focus on their hands and through sophisticated sound design, the film highlights the community spirit and creativity within the prison. This community, which perceives itself as such, succeeds in maintaining the social bond, despite the restrictions. – Violeta Bava

Screenplay
Julie Ramage

Photography, Editing
Christophe Ramage

Sound, Music
Didier Sallustro

Production
Julie Ramage
(BLACKCUT)

Filmography
2021 How to Order
Online (sf)

Contact
Julie Ramage
Blackcut
+33 632291178
contact@blackcut.net

Kalsubai

Yudhajit Basu
India | 2021 | 20' | Marathi
World Premiere



Fr Site montagneux du Maharashtra en Inde, Kalsubai désigne aussi la déesse protectrice des Koli. Pour Yudhajit Basu, sa légende évoque la révolte d'une femme contre un patriarcat archaïque. Son film, composé de plans fixes picturaux, nous plonge dans une envoûtante rêverie qui cherche les traces de ce mythe ancestral dans le monde contemporain.

De Kalsubai ist ein Berggipfel im indischen Bundesstaat Maharashtra, aber auch der Name der Schutzgöttin der Koli. Yudhajit Basu erinnert ihre Legende an die Revolte einer Frau gegen ein archaisches Patriarchat. Sein Film aus fixen Einstellungen lässt uns in eine verzaubernde Träumerei eintauchen, die in der modernen Welt nach Spuren dieses alten Mythos sucht.

En Kalsubai, the name given to a mountainous site in India in the Maharashtra, also designates the protective goddess of the Koli. For Yudhajit Basu, her legend evokes the revolt of a woman against an archaic patriarchy. His film, composed of pictorial static shots, plunges us into an enchanting reverie that seeks out traces of this ancestral myth in the contemporary world. – Emmanuel Chicon

Screenplay
Yudhajit Basu

Photography
Rachit Pandey

Sound
Utsav Ghosh

Editing
Gourab Kumar Mullick

Production
FTII Pune

Filmography
2021 Kalsubai
2019 Gulnara (sf)
2018 Quiro (sf)
2017 Khoji (The Search) (sf)

Contact
Bhupendra Kainthola
Film & Television
Institute of India
+919903666767
ops.urn@gmail.com

Kind Regards From the Anthropocene

Liebe Grüsse aus dem Anthropozän
 Lucas Ackermann
 Switzerland | 2021 | 14' | German, Swiss German,
 Rumantsch
 World Premiere



Fr En Suisse, quatre jeunes adultes explorent, contemplent et, sous la forme d'une lettre, disent adieu à leur site naturel préféré. Forêts, montagnes, glaciers et lacs à la beauté étourdissante se succèdent, comme des cartes postales qui tentent en vain de figer ces paysages bientôt transformés par les catastrophes climatiques dont cette génération sera inévitablement témoin.

De Vier junge Erwachsene erforschen und betrachten in der Schweiz ihre liebste Naturstätte und nehmen in einem Brief Abschied von ihr. Wälder, Berge, Gletscher und Seen von atemberaubender Schönheit wechseln sich ab, wie Postkarten, die vergeblich versuchen, diese Landschaften festzuhalten. Denn schon bald werden sie Klimakatastrophen zum Opfer fallen, die diese Generation unweigerlich miterleben wird.

En In Switzerland, four young adults explore, contemplate and, in the form of a letter, bid farewell to their favourite natural site. Forests, mountains, glaciers and lakes of overwhelming beauty follow one another, like postcards that attempt vainly to fix these landscapes in place, soon to be transformed by climatic disasters to which this generation will inevitably bear witness. – Camille Kaiser

Screenplay
 Lucas Ackermann

Photography
 Yoro Troxler

Sound
 Nadine Häusler,
 Kathleen Moser

Editing
 Manuel Troxler

Music
 Lev Terner

Production
 Edith Flückiger
 (HSLU D&K BA Video),
 Urs Augstburger (SRF)

Filmography

2021 Kind
 Regards
 from the
 Anthro-
 pocene (sf)
 2019 Trickster (sf)
 2018 Spray Can
 Wall (sf)

Contact

Edith Flueckiger
 HSLU D&K BA Video
 +41 41 248 64 64
 edith.flueckiger@
 hslu.ch
<https://bavideo.blog>

La Cabane en pierre

The Hut Made of Stone
 Myriam Guyenard
 Switzerland | 2021 | 13' | French
 World Premiere



Fr *La Cabane en pierre* dévoile un univers étrange où des enfants pratiquent un sport d'adultes. Chevaliers modernes et téméraires, ils montent leurs puissantes motos et envahissent les paysages de leur vitalité. Par une mise en scène magnifique, le film capture les chorégraphies de ces enfants sur deux roues, révélant une harmonie inattendue au mépris du danger.

De *La Cabane en pierre* nimmt uns mit in eine eigentümliche Welt, in der Kinder einen Sport für Erwachsene betreiben. Wie moderne Ritter sitzen sie furchtlos auf ihren mächtigen Motorrädern und brettern voller Lebensenergie durch die Landschaften. In schönen Einstellungen versinken diese Kinder, die sich keiner Gefahr bewusst sind, in einer unerwartet harmonischen Choreografie auf zwei Rädern.

En *La Cabane en pierre* reveals a strange universe in which kids are playing a sport for grown-ups. Like modern knights, they recklessly ride their powerful motorbikes and invade landscapes with their vitality. Beautifully framed, these two-wheeled children perform a choreography of unexpected harmony, oblivious to the danger. – Rebecca De Pas

Sound
 Nina De la Fontaine

Editing
 Jeanne Oberson

Production
 Lionel Baier (ECAL)

Filmography
 2021 La Cabane
 en pierre (sf)

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

La Disparition de Tom R.

Paul Sirague
Belgium | 2020 | 19' | French
International Premiere



Fr En 1997, Tom R. quitte son bistrot habituel et disparaît sans laisser de trace. 23 ans plus tard, une équipe de cinéma embarque pour un voyage mouvementé afin de découvrir ce qui s'est vraiment passé ce jour-là. Un petit bijou plein d'humour, en hommage aux films policiers. Une réflexion amusée sur le cinéma et sa capacité à enquêter sur notre monde.

De Im Jahr 1997 schritt Tom R. durch die Tür seines Stamm-bistros und löste sich in Luft auf. 23 Jahre später begibt sich ein Filmteam auf eine abenteuerliche Reise, um herauszufinden, was an diesem Tag wirklich geschah. *La disparition de Tom R.* ist ein kleines Glanzstück voller Humor und mit einer Vorliebe für Krimis. Eine geistreiche Reflexion über das Kino und seine Fähigkeit, in unserer Welt zu ermitteln.

En In 1997, Tom R. walked out the door of his usual bistro and disappeared in thin air. 23 years later, a film crew embarks on an adventurous journey to find out what really happened that day. *La disparition de Tom R.* is a little gem, full of humour and with a taste for detective films. A witty reflection on cinema and its capacity to investigate our world. – Rebecca De Pas

Photography
Matteo Robert
Morales

Sound
Théau Varlet

Editing
Justin Mackenzie
Peers

Production
Laurent Gross,
Vincent Canart
(INSAS)

Filmography
2021 La Disparition
de Tom R. (sf)

Contact
Manon Mancini
INSAS
+32 23256196
relations.exterieures@
insas.be

Lillian Finds the Zombies

Stephen Wardell
United States | 2021 | 15' | English
World Premiere



Fr Les zombies reviennent parmi les vivants pour régler les questions restées en suspens: ici, des problèmes liés à l'exploitation des terres et aux rapports de famille au fil du temps. Tourné à Negaunee (Michigan), en extérieur, ce film ludique est un récit au présent qui interroge le passé pour mieux imaginer un avenir différent.

De Zombies kehren zurück, weil Dinge noch zu klären sind: in diesem Fall geht es um Fragen der Landnutzung und lange zurückreichende familiäre Beziehungen. Der in Negaunee im US-Bundesstaat Michigan im Freien entstandene Film hinterfragt mit einer gewissen Verspieltheit im Präsens die Vergangenheit und richtet den Blick dabei in eine mögliche Zukunft.

En Zombies return due to pending matters yet to be settled: in this case, issues related to land exploitation and family relationships through time. Set in Negaunee, Michigan, filmed outdoors with a great sense of playfulness, the movie is narrated in the present while questioning the past and thinking about the potential for a different future. – Rebecca De Pas

Photography, Sound,
Editing
Stephen Wardell

Production 2018 Uriah Plays
Stephen Wardell the Alien (sf)

2018 The Katelin
Filmography Show (sf)
2016 The Big Day
(sf)

2020 Psychic Meat
(sf) Contact
2020 Suburban Stephen Wardell
Versions (sf) NA
2019 How to Cook +1 5172424948
the Perfect stephenwardell@
Steak (sf) gmail.com

Not Over Yet

Ainda não acabou
 Monise Nicodemos
 Brazil | 2021 | 22' | Portuguese, French, Greek
 World Premiere



Fr *Not Over Yet* est une traversée cinématographique entre le Brésil et la Grèce. Partant de la curiosité pour son nom aux origines grecques, la réalisatrice nous emmène dans un voyage où les souvenirs personnels se mêlent à la politique et à l'Histoire. Tourné en pellicule, ce premier film surprenant marie une narration libre à un style intime et touchant.

De *Not Over Yet* ist eine filmische Reise zwischen Brasilien und Griechenland. Ausgelöst von der Neugier der Regisseurin, dem griechischen Ursprung ihres Namens auf den Grund zu gehen, zieht uns der Film hinein in ein Abenteuer, das persönliche Erinnerungen mit Politik und Geschichte verwebt. Dem auf Film gedrehten erstaunlichen Erstlingswerk gelingt es, eine vor Freiheit strotzende Erzählung mit einem sehr persönlichen, bewegenden Stil zu verbinden.

En *Not Over Yet* is a cinematic trip between Brazil and Greece. Taking the director's curiosity towards the Greek origin of her own name as a starting point, the film takes us on a journey where personal memories intertwine with politics and History. Shot on film stock, this astonishing debut film manages to combine freeform narration with an intimate and poignant style. – Rebecca De Pas

Photography
 Carolina Marsiaj Costa

Sound
 Raysa Fisch,
 Guilherme Cassio
 dos Santos,
 Caetano Dable,
 Hugo Persechini

Editing
 Cécile Chièze, Monise
 Nicodemos

Production
 Monise Nicodemos

Filmography
 2021 Not Over Yet
 (sf)

Contact
 Monise Nicodemos
 +33 761386864
 monisenicodemos@
 gmal.com

Scylos

Maaïke Anne Stevens
 Netherlands, United Kingdom | 2021 | 22' | English
 World Premiere



Fr Youssef a été forcé par la sécheresse de s'installer dans un village du Sud marocain. Aux stupéfiantes images de l'immensité désertique que l'ancien nomade a appris à déchiffrer, répondent celles des fossiles sous-marins étudiés par la science occidentale. *Scylos* propose une puissante méditation sur la brièveté de la vie humaine face au vertige du temps géologique.

De Die Dürre zwang Youssef, sich in einem Dorf im Süden Marokkos niederzulassen. Den atemberaubenden Bildern der unendlichen Weite der Wüste, die der ehemalige Nomade zu entschlüsseln gelernt hat, stehen jene von Meeresfossilien gegenüber, die von der westlichen Wissenschaft untersucht werden. *Scylos* ist eine eindrucksvolle Meditation zur Kürze des menschlichen Lebens auf der Erde angesichts des unfassbaren Ausmasses der geologischen Zeit.

En A drought has forced Youssef to move to a village in Southern Morocco. The staggering images of the vastness of desert that the former nomad has learned to decypher are contrasted with those of the underwater fossils studied by Western science. *Scylos* offers a powerful meditation on the brevity of human life in the face of the dizziness of geological time. – Emmanuel Chicon

Production
 Maaïke Anne Stevens
 (www.maaïkeannestevens.net),
 Peter Mann (https://
 www.petermann.
 studio/)

Screenplay
 Maaïke Anne Stevens

Photography
 Peter Mann

Sound
 Lennart Kleinen

Editing
 Maaïke Anne Stevens,
 Peter Mann

Music
 Anna-Maria Hefe

Filmography
 2021 Scylos (sf)

Contact
 Maaïke Anne Stevens
 +31 618091736
 maaïkestevens@
 gmail.com

Soraya Luna

Elisa Gómez Álvarez
Switzerland | 2021 | 24' | German, French
World Premiere



Fr Un évènement tragique plonge la réalisatrice dans des souvenirs d'enfance refoulés. Faisant appel à des archives VHS, Elisa Gómez Álvarez nous emmène dans un conte perturbant où trois soeurs vulnérables sont dévorées par les désirs destructeurs des adultes, à travers une démarche cinématographique courageuse qui sert à exorciser les fantômes du passé.

De Ein tragisches Ereignis weckt bei der Regisseurin verdrängte Kindheitserinnerungen. Unter Zuhilfenahme von VHS-Archiven erzählt Elisa Gómez Álvarez in einer mutigen filmischen Aufarbeitung, mit der die Geister der Vergangenheit vertrieben werden sollen, von drei schutzbedürftigen Schwestern, die von den zerstörerischen Begierden der Erwachsenen verschlungen werden.

En A tragic event plunges the director into repressed childhood memories. Using VHS archives, Elisa Gómez Álvarez draws us into a disturbing tale in which three vulnerable sisters are devoured by the destructive desires of adults, in a courageous cinematographical approach that serves to exorcise the ghosts of the past. – Javier Martín

Filmography

2021 Soraya Luna (sf)
2018 Clando Bi (sf)
2017 Keeping Them in Their Place
2016 Me, Myself and I (sf)

Screenplay

Elisa Gómez Álvarez

Photography

Iván Castiñeiras

Sound

Vuk Vukmanovic

Editing

Hubert Schmelzer

Production

Jean-Guillaume
Sonnier (ECAL)

Contact

Jean Guillaume
Sonnier
Master ECAL/HEAD
+41 21 316 99 33
jean_guillaume.
sonnier@ecal.ch

Latitudes

Fr Une section non-compétitive de longs métrages ; un espace de liberté de programmation, invitant à découvrir un panorama de productions actuelles.

De Eine Sektion für Langfilme, die nicht am Wettbewerb teilnehmen; ein Bereich für die freie Programmgestaltung, in dem ein breites Spektrum aktueller Produktionen vorgestellt wird.

En A non-competitive section of feature films; an open programming space that aims to discover a panorama of the latest productions.

Coalesce

Les Affluents

Jessé Miceli

Cambodia, France | 2020 | 82' | Khmer, English

Swiss Premiere



Fr Le Cambodge, encore très majoritairement rural, connaît une mutation socio-économique rapide, amplifiée par l'arrivée massive de capitaux chinois, qui profite surtout aux zones urbaines, en premier lieu Phnom Penh, où les moins de 30 ans – qui représentent 70% de la population – affluent pour tenter leur chance, assurer leur survie et celle de leurs familles. C'est le cas de Songsa, adolescent introverti, envoyé dans la capitale pour vendre des vêtements dans un tuk-tuk, de Phearum, qui s'est endetté pour acheter un taxi, et de Thy, travaillant dans une boîte gay branchée et rêvant d'intégrer un club de bikers. Tourné avec un budget réduit et une équipe cambodgienne, *Coalesce* nous

plonge avec sidération au cœur d'une ville chaotique en perpétuel mouvement, où les maisons coloniales décaties ont fait place à des buildings rutilants, où les écrans et les touristes occidentaux envahissent les rues. Dans ce premier film en forme de fiction du réel, Jessé Miceli dresse le portrait juste et vibrant d'une jeunesse aux prises avec une société qui a grandi trop vite sous l'empire d'un capitalisme débridé.

De Das immer noch überwiegend ländlich geprägte Kambodscha durchläuft einen rasanten sozioökonomischen Wandel, der durch den massiven Zustrom chinesischen Kapitals noch verstärkt wird. Dieser kommt vor allem den städtischen Gebieten zugute, insbesondere Phnom Penh, wohin die unter 30-Jährigen, die 70 % der Bevölkerung ausmachen, in Massen strömen, um ihr Glück zu versuchen und ihr Überleben und das ihrer Familien zu sichern. So auch Songsa, ein introvertierter Teenager, der in die Hauptstadt geschickt wurde, um in einem Tuk-Tuk Kleidung zu verkaufen, oder Phearum, der sich verschuldet hat, um ein Taxi zu kaufen, und Thy, der in einem angesagten Gay-Club arbeitet und davon träumt, in einen Bikerclub aufgenommen zu werden. Mit kleinem Budget und einer kambodschanischen Crew gedreht, zieht uns *Coalesce* in das Brummen einer chaotischen, nie stillstehenden Stadt, wo verfallenden Kolonialhäuser nagelneuen Hochhäusern gewichen sind, und wo Bildschirme und westliche Touristen das Stadtbild beherrschen. Jessé Miceli zeichnet in seinem Erstlingswerk in Form einer «Fiction du réel» das gelungene und mitreissende Bild einer Jugend, die mit einer Gesellschaft zu kämpfen hat, die unter dem Einfluss des Turbo-Kapitalismus zu schnell gewachsen ist.

En Whilst still predominantly rural, Cambodia is undergoing rapid socio-economic change, amplified by the huge influx of Chinese capital, largely to the benefit of urban areas, first and foremost Phnom Penh, to which the under-30s—who represent 70% of the population—are flocking to try their luck and to ensure their survival and that of their families. Such is the case for Songsa, an introverted teenager, sent to the capital to sell clothing in a rickshaw, for Phearum, who has gotten himself in debt to purchase a taxi, and for Thy, who works in a trendy gay club and dreams of joining a bikers' club. Shot with a limited budget and a Cambodian crew, *Coalesce* plunges us into the heart of a chaotic city in perpetual movement, where decrepit colonial houses have made way for sparkling buildings, and where screens and western tourists have taken over the streets. In this "fiction of the real", Jessé Miceli draws an accurate and lively portrait of a young generation, struggling with a society that has grown too quickly under unbridled capitalism. – Emmanuel Chicon

Photography
Sokheng Run

Editing
Clément Selitzki

Production
Gaëlle Jones (Perspective Films)
Jessé Miceli (The Open Reel)

Filmography
2020 *Coalesce*

Contact
Cosimo Santoro
The Open Reel
+39 3404940351
cs@theopenreel.com

Dirty Feathers

Carlos Alfonso Corral
United States, Mexico | 2021 | 75' | English, Spanish
Swiss Premiere



Fr Il y a près de dix ans, Carlos Alfonso Corral, cinéaste et photographe mexicain, a traversé le pont qui sépare les villes de Ciudad Juárez et El Paso, pour documenter les communautés marginales vivant du côté américain de la frontière. Laissé.e.s en partie à l'abandon par le système politique, ces sans-abris survivent tant bien que mal, errant entre la rue et le centre d'accueil. Rompu.e.s habituellement à rester dans l'ombre, le film leur offre un espace d'expression inédit, rendu possible par la confiance mutuelle qu'ont su s'accorder le réalisateur et cette communauté. Sans misérabilisme ni voyeurisme et n'éludant rien de la cruauté de leur quotidien, Carlos Alfonso Corral se tient avec empathie au

plus près des corps de ses protagonistes. Quant à eux.elles, les sans-logis se livrent totalement face à la caméra et nous adressent avec force une forme de poésie frontale désespérée, allant puiser au plus profond de leurs espoirs et colères. Prenant les traits d'un film noir social, *Dirty Feathers* délivre un témoignage brut et puissant et se fait le porte-parole passager de ces clochards célestes.

De Vor fast zehn Jahren überquerte der mexikanische Filmemacher und Fotograf Carlos Alfonso Corral die Brücke, die die Städte Ciudad Juárez und El Paso trennt, um das Leben der Randgruppen zu dokumentieren, die auf der amerikanischen Seite der Grenze leben. Diese zum Teil vom politischen System im Stich gelassenen Obdachlosen überleben mehr schlecht als recht, ihr Alltag spielt sich zwischen der Strasse und dem Aufnahmezentrum ab. Der Film holt sie aus dem Schatten und bietet ihnen einen beispiellosen Raum des Ausdrucks, dank des gegenseitigen Vertrauens zwischen dem Regisseur und dieser Gemeinschaft. Ohne Miserabilismus und Voyeurismus und ohne etwas von der Grausamkeit ihres Alltags zu verschleiern, nähert sich Carlos Alfonso Corral mit Mitgefühl seinen Protagonisten so weit wie möglich. Die Obdachlosen hingegen liefern sich der Kamera voll und ganz aus und schleudern uns kraftvoll eine Form verzweifelter Poesie entgegen, befeuert von Hoffnungen und Ärger aus ihrem tiefsten Inneren. *Dirty Feathers* liefert, in der Form eines sozialen Film Noir, einen rohen und kraftvollen Bericht und gibt diesen himmlischen Landstreichern vorübergehend eine Stimme.

En Almost ten years ago, Carlos Alfonso Corral, a Mexican filmmaker and photographer, crossed the bridge that separates the cities of Ciudad Juárez and El Paso, to document the marginal communities living on the American side of the border. Left partially abandoned by the political system, these homeless people somehow survive, roaming the streets and the shelter. Whereas they are usually accustomed to staying in the shadows, the film offers them an unprecedented space for expression, made possible by the mutual trust that the director and this community were able to grant each other. Without miserabilism or voyeurism and avoiding none of the cruelty of their everyday lives, Carlos Alfonso Corral takes up a position of empathy as close as possible to the bodies of his protagonists. As for the homeless people, they open up completely to the camera, powerfully delivering a form of desperate frontal poetry, digging deep into their innermost hopes and anger. A kind of social film noir, *Dirty Feathers* releases a raw and powerful testimony and makes itself the temporary voice of these unearthly tramps. – Tom Bidou

Photography
Nini Blanco

Sound
Bernat Fortiana

Editing
Cameron Wheelless

Production
Roberto Minervini (Pulpa Films)
Carlos Corral (Anemic Pictures)
Denise Dorado (Dedo Studio)

Filmography
2021 *Dirty Feathers*

Contact
Manuela Buono
Slingshot Films
+39 3476273390
manuela@slingshotfilms.it

Garderie nocturne

Moumouni Sanou
Burkina Faso, France, Germany | 2021 | 67' | Dioula
International Premiere



Fr Bobo-Dioulasso, Burkina Faso. Chaque nuit, Madame Coda accueille chez elle les enfants de travailleuses du sexe. *Garderie nocturne* suit la routine de trois mères qui font appel à ses services: Adam, Odile et Fatim. Elles vivent et travaillent ensemble et s'épaulent pour élever leurs enfants, dans un esprit de sororité. Les journées de travail commencent le soir, et après un dernier allaitement, les petit.e.s sont dépos.e.s chez Madame Coda. Pendant la nuit, elles fréquentent le quartier du Black et ne rentrent chez elles qu'à l'aube, les bébés noués aux épaules. La nounou, très âgée, veille sur ces enfants même

si ils.elles leur arrivent d'être laissé.e.s à la crèche bien plus qu'une nuit quand une mère, isolée, se retrouve soudainement sans ressources. C'est à travers un rapport d'amitié que le réalisateur burkinabè Moumouni Sanou rencontre les protagonistes et est accepté dans ce réseau exclusivement féminin. Moumouni Sanou pose sa caméra à l'écoute de ce groupe de femmes et s'attarde sur les moments d'intimité et de tendresse qu'elles partagent entre elles et leurs bébés.

De Bobo-Dioulasso, Burkina Faso. Nachts passt Madame Coda auf die Kinder von Sexarbeiterinnen auf. *Garderie nocturne* begleitet den Alltag von drei Müttern, die ihre Dienste in Anspruch nehmen: Adam, Odile und Fatim. Sie leben und arbeiten zusammen und unterstützen sich gegenseitig bei der Erziehung ihrer Kinder, in schwesterlichem Geist. Die Arbeitstage beginnen abends, und nachdem sie ein letztes Mal gestillt wurden, werden die Babys bei Madame Coda abgegeben. Nachts sind die Frauen im Quartier Black unterwegs und kommen erst im Morgengrauen mit ihren Babys im Tragetuch wieder nach Hause. Die alte Tagesmutter passt auf die Kinder auf, auch wenn es vorkommt, dass sie viel länger als eine Nacht bei ihr bleiben, wenn eine auf sich allein gestellte Mutter plötzlich keine Ressourcen mehr hat. Dank der Freundschaft, die den Filmemacher Moumouni Sanou aus Burkina Faso mit den Protagonistinnen verbindet, wird er in diesem ausschliesslich weiblichen Hilfenetz akzeptiert. Der Filmemacher richtet seine Kamera auf diese Gruppe von Frauen und fängt intime und zärtliche Momente ein, die sie untereinander und mit ihren Babys teilen.

En Bobo-Dioulasso, Burkina Faso. Every night, Madame Coda welcomes the children of sex workers into her home. *Garderie nocturne* follows the routine of three mothers who call on her services. Adam, Odile and Fatim. They live and work together and support each other to raise their children, in a spirit of sisterhood. The working days start in the evening, and after a final breastfeed, the little ones are dropped off with Madame Coda. During the night, they frequent the district named Black and only go home at dawn, with the babies tied to their shoulders. The very elderly nanny watches over these children even when they are sometimes left at the crèche for longer than a night when an isolated mother suddenly finds herself without means. Thanks to the friendship Burkinabé director Moumouni Sanou has formed with the protagonists, he is accepted in this exclusively feminine network. The filmmaker lets his camera listen to the group of women and lingers on the moments of intimacy and tenderness they share with each other and their babies. – Alice Riva

Photography
Pierre Maillis-Laval

Sound
Corneille Houssou

Editing
François Sculier

Production
Berni Goldblat (Les Films du Djabadjah)
Faissol Gnonlonfin (VraiVrai Films)
Meike Martens (Blinker Filmproduktion)

Filmography
2021 *Garderie nocturne*

Contact
Irena Taskovski
Taskovski Films LTD
irena@taskovskifilms.com

Jack's Ride

No Táxi do Jack

Susana Nobre
Portugal | 2021 | 70' | Portuguese
Swiss Premiere



Fr Dans *Tempo Comum* (2018), Susana Nobre faisait preuve d'un regard aiguisé et harmonieux, capable d'extraire du réel une série de fragments, puis de les réintégrer sous une nouvelle forme pour en faire du cinéma. Dans *Jack's Ride*, elle reprend le même procédé pour investir une réflexion sur le temps et la vie quotidienne. Si dans ses précédents

films, le temps observé était celui du moment d'arrêt qui précède la naissance d'un enfant, ici le personnage principal, Joaquim Calçada, semble entrer dans une période de suspens dans les mois qui précèdent son départ à la retraite. Cette sortie du monde du travail lui rappelle ses débuts d'apprenti mécanicien pour une compagnie aérienne portugaise, ainsi que les raisons de son départ pour les États-Unis. Porté par une bande originale et une photographie magnifiques, il se remémore les années où il a travaillé comme chauffeur pour Jackie Kennedy et Mohammed Ali, participé à un crime et acquis sa ressemblance avec Elvis Presley, dont il ne se défera, sans doute, plus jamais.

De *Tempo Comum* (2018), machte Susana Nobres Fähigkeit, in die Tiefe zu gehen und in einem harmonischen Ansatz der Realität eine Reihe von Fragmenten zu entleihen, sie in Kino zu verwandeln und in einer anderen Form wieder zu integrieren, deutlich. In *Jack's Ride* bedient sie sich desselben Verfahrens für eine Reflexion über Zeit und Alltag. Trat die Zeit in ihren bisherigen Filmen als eine Art Stillstand vor der Geburt eines Kindes in Erscheinung, so scheint sie für den Hauptprotagonisten Joaquim Calçada in den Monaten, bevor er in den Ruhestand geht, in einem Schwebestand zu verharren. Während dieses Rückzugs aus der Arbeitswelt denkt er zurück an seine Anfänge als Mechanikerlehrling bei einer portugiesischen Fluggesellschaft, aber auch an die Gründe für seine Ausreise in die USA. Begleitet von schöner Musik und Fotografie erinnert er sich an die Zeit in Amerika, als er für Jackie Kennedy und Muhammad Ali fuhr, an einem Verbrechen beteiligt war und sich seinen Elvis-Presley-Look zulegte, den er möglicherweise nie ablegen wird.

En In *Tempo Comum* (2018), Susana Nobre showed signs of a deep and harmonious eye, able to take a series of fragments from reality in order to turn them into cinema and reintegrate them into another form. In *Jack's Ride*, she adjusts that same procedure in which the reflection around time and daily life acquires relevance again. If time was given by the kind of general standby that occurs before the birth of a child in her previous films, in this case the main protagonist, Joaquim Calçada, seems to enter a phase of temporary suspension in the months prior to his retirement. This subtraction from the world of labour allows him to remember his beginnings as a mechanic apprentice for a Portuguese airline as well as the reasons for his departure to the USA. Thus, accompanied by beautiful music and photography, he recalls the days in America when he drove for Jackie Kennedy and Muhammad Ali, participated in a crime and probably acquired his Elvis Presley exterior, which he might never abandon. – Violeta Bava

Screenplay
Susana Nobre

Photography
Paulo Menezes

Sound
João Gazua

Editing
João Rosas, Susana Nobre

Music
Rémi Durel

Production
João Matos (Terratreme)

Filmography
2021 Jack's Ride
2018 Tempo comum
2016 No trilho dos naturalistas:
viagens filosóficas
2015 Provas, exorcismos (sf)
2014 Vida activa
2011 Lisboa-provincia (sf)
2006 Boys & Girls (sf)
2005 Estados da Matéria (sf)
2003 O que pode um rosto
2001 As Nadadoras (sf)

Contact
Pedro Peralta
Terratreme Filmes
+351 212415754
pedroperalta@terratreme.pt

Landscapes of Resistance

Pejzaži otpora

Marta Popivoda
Serbia, France, Germany | 2021 | 95' | Serbian
Swiss Premiere



Fr Sonja Vujanović, 97 ans, a été combattante antifasciste et première partisane serbe, internée dans les camps d'Auschwitz, puis Ravensbrück. Marta Popivoda et sa compagne Ana Vujanović (petite-fille de Sonja) la filment à Belgrade depuis quatorze années, recueillant le récit tumultueux d'une femme à la guerre. Des paysages viennent se poser délicatement sur cette parole, la faisant résonner, au passé comme au présent. Le militantisme de l'aînée vient alors progressivement en rappeler un autre, celui du couple, ayant fui la Serbie et son « capitalisme sauvage de périphérie européenne, l'homophobie et le populisme ». Deux résistantes antifascistes dans un nouveau siècle où la lutte semble plus que jamais nécessaire. La passation s'opère au fil du film, la parole de résistante de Sonja vient s'incarner dans les lieux et corps des deux femmes. Elles

composent ainsi non seulement un mémorial cinématographique, mais surtout, un « film partisan » pour le futur proche, par refus du silence. Car du sang versé au siècle dernier, il reste dans les champs de blé des coquelicots, toujours présents pour en témoigner.

De Sonja Vujanović, 97 Jahre alt, war antifaschistische Kämpferin und die erste serbische Partisanin, die im Lager Auschwitz und dann in Ravensbrück interniert wurde. Marta Popivoda und ihre Partnerin Ana Vujanović (Sonjas Enkelin) filmen sie seit vierzehn Jahren in Belgrad und dokumentieren die stürmische Geschichte einer Frau im Krieg. Sanft legen sich Landschaften über ihre Erzählungen, lassen sie widerhallen, in der Vergangenheit und in der Gegenwart. Nach und nach erinnert der Aktivismus der Seniorin an eine andere Widerstandsbewegung, die des Paares, das aus Serbien und vor dem « wilden Kapitalismus am Rande Europas, der Homophobie und dem Populismus » geflohen ist. Zwei antifaschistische Widerstandskämpferinnen in einem neuen Jahrhundert, in dem der Kampf wichtiger zu sein scheint denn je. Der Übergang erfolgt im Laufe des Films, die Erzählungen der Widerstandskämpferin Sonja fügen sich in die Orte und Körper der beiden Frauen ein. Auf diese Weise komponieren sie nicht nur ein filmisches Denkmal, sondern vor allem einen « Partisanenfilm » für die nahe Zukunft, indem sie sich weigern, zu schweigen. Denn das Blut, das im letzten Jahrhundert vergossen wurde, verbleibt in Form von Mohnblumen in den Weizenfeldern, immer zur Stelle, um darüber zu berichten.

En Sonja Vujanović, 97 years old, was an anti-fascist fighter and the first Serbian partisan, interned in the camps of Auschwitz, then Ravensbrück. Marta Popivoda and her partner Ana Vujanović (Sonja's granddaughter) have been filming her in Belgrade for 14 years, recording the tumultuous account of a woman at war. Landscapes are delicately overlayed onto her voice, making it resonate, from the past and from the present. The militancy of the elder woman gradually comes to recall another, that of the couple, who have fled Serbia and its "rampant capitalism on the outskirts of Europe, homophobia and populism." Two anti-fascist resistance fighters in a new century where the struggle seems more necessary than ever. The handover takes place over the film, the resistance speech of Sonja begins to be personified within the places and bodies of the two women. They thus create not only a cinematographic memorial but, above all, a "partisan film" for the not-so distant future, through a refusal to remain silent. And there are still poppies in the fields of wheat, to bear witness to the blood spilled in the last century. – Aurélien Marsais

Screenplay
Marta Popivoda

Photography
Ivan Marković

Sound
Jakov Munizaba

Editing
Jelena Maskimović

Production
Jasmina Sijercic (Bocalupo Films)
Dragana Jovovic (SPI)

Filmography
2021 Landscapes of Resistance
2013 Yugoslavia, How Ideology Moved
Our Collective Body

Contact
Jasmina Sijercic
Bocalupo Films
+33 659246443
contact@bocalupofilms.com

Molecules

Molecole

Andrea Segre
Italy | 2020 | 68' | Italian, English
Swiss Premiere



Fr Février 2020. Parti à Venise, une ville avec laquelle il entretient des liens complexes, le réalisateur se retrouve isolé en raison de la pandémie. À la manière de *La Peste* d'Albert Camus, il nous livre une chronique de la vie confinée des habitant.e.s de Venise à travers les rencontres et les images d'archives porteuses de souvenirs d'enfance. *Molecules* se déploie à la façon d'un journal intime, par association d'idées et d'images, nous renvoyant sans cesse à la figure d'un père silencieux et désormais absent, mais aussi à la paternité du cinéaste. La voix éraillée d'Andrea Segre, les images hallucinantes de la ville silencieuse et une

émouvante lettre au père décédé forment le fil conducteur de ce collage fascinant, parfaitement maîtrisé. Cette logique narrative confère au film sa forme captivante, débordante d'une poésie qui porte toute l'émotion et le vertige ressentis pendant la période de confinement du printemps 2020. Un récit de ce moment de réflexion et d'incertitude intime, souligné par l'étrangeté d'une Venise déserte, d'une beauté mélancolique.

De Februar 2020. Der Filmemacher war nach Venedig gereist, eine Stadt, zu der er komplexe Beziehungen hat, und befindet sich wegen der Pandemie im Lockdown. Durch Begegnungen und Archivbilder mit Kindheitserinnerungen liefert er uns, nach Art von Albert Camus *Die Pest*, eine Chronik des Lebens der EinwohnerInnen von Venedig in dieser aussergewöhnlichen Zeit. Durch die Verbindung von Ideen und Bildern entwickelt sich *Molecules* wie ein intimes Tagebuch, ständig unterbrochen von der Bezugnahme auf einen stillen und nun abwesenden Vater, aber auch auf das Vatersein des Filmemachers. Die heisere Stimme von Andrea Segre, die verblüffenden Bilder der stillstehenden Stadt und ein bewegender Brief an den verstorbenen Vater bilden den roten Faden dieser faszinierenden, meisterhaft beherrschten Collage. Die Erzähllogik gibt dem Film seine fesselnde, überschwänglich poetische Form, in der die Emotionen und die Hilflosigkeit während des Lockdowns im Frühling 2020 perfekt zum Ausdruck kommen. Eine Erzählung über einen Moment der Reflexion und der intimen Unsicherheit, die von der Sonderbarkeit des verlassenen Venedigs und seiner melancholischen Schönheit untermalt wird.

En February 2020. Having gone to Venice, a city with which he maintains complex connections, the director ends up isolated because of the pandemic. In the manner of Albert Camus' *The Plague*, he gives us a chronicle of life under lockdown for the Venetian residents through encounters and archive images bearing childhood memories. *Molecules* moves forward like a personal diary, by associations of ideas and images, constantly referring to the figure of a silent and now absent father, but also to the filmmaker's own paternity. The hoarse voice of Andrea Segre, striking images of the silent city and a moving letter to his father form the central thread of this perfectly controlled, fascinating collage. This narrative logic bestows upon the film its captivating form, overflowing with a poetry that conveys all the emotion and dizziness felt during the lockdown period of spring 2020. An account of this intimate moment of reflection and uncertainty, emphasised by the strangeness of a deserted, melancholically beautiful, Venice. – Javier Martín

Photography

Matteo Calore, Andrea Segre

Sound

Alberto Cagol, Marco Zambrano

Editing

Chiara Russo

Music

Teho Teardo

Production

Andrea Segre (ZaLab Film)

Selected filmography

2020	Molecules
2019	Il pianeta in mare
2017	The Order of Things
2015	I sogni del lago salato
2013	First Snowfall
2012	Mare chiuso
2011	Shun Li and the Poet
2010	Il sangue verde (mlf)
2008	Come un uomo sulla terra

Contact

Liselot Verbrugge
Deckert Distribution
+49 3412156638
info@deckert-distribution.com

Nous We

Alice Diop
France | 2021 | 114' | French
Swiss Premiere



Fr En 1989, l'écrivain François Maspéro franchissait du Nord au Sud les 50km de la ligne B du RER, formidable point d'observation de la société française, sur un trajet qui traverse à la fois des cités, des zones industrielles et des forêts. À bord du même train, Alice Diop revient sur ce territoire multiculturel, fait d'antagonismes et de contradictions, pour lui donner de la voix et lui rendre

sa complexité. Film après film, Alice Diop construit, avec une cohérence exemplaire, une œuvre engagée et essentielle pour donner une existence cinématographique à la Seine-Saint-Denis, dont elle est originaire et qu'elle appréhende d'un regard neuf. Son sentiment d'appartenance aux lieux et la démarche urgente, obsessionnelle, par laquelle elle donne une existence aux habitant.e.s par l'image, mènent vers un récit plus personnel. Quelques archives amateurs – les traces du passé de ses parents, des images furtives d'une mère, femme de ménage, en marge du cadre – bâtissent les fondements de ce territoire intime.

De 1989 fuhr der Schriftsteller François Maspéro von Norden nach Süden die 50 km lange Strecke der Pariser Vorortbahn RER B, die durch Satellitenstädte, Industriegebiete und Wälder führt und gleichzeitig einen wunderbaren Blick auf die französische Gesellschaft bietet. An Bord eines Zuges derselben Linie betrachtet Alice Diop erneut dieses aus Antagonismen und Widersprüchen bestehende multikulturelle Territorium, um ihm eine Stimme zu geben und seine Komplexität wiederherzustellen. Mit jedem neuen Film lässt Alice Diop mit beispielhafter Kohärenz ein engagiertes, essentielles Werk entstehen, um ihrem aus einer neuen Perspektive betrachteten Heimat-Departement Seine-Saint-Denis eine filmische Existenz zu schenken. Aus ihrem Gefühl der Zugehörigkeit zu diesem Territorium und der obsessiven, von Dringlichkeit geprägten Art und Weise, mit der sie die BewohnerInnen durch Bilder existent macht, entsteht eine persönlichere Dimension. Einige Amateur-Archivbilder – Spuren der Vergangenheit ihrer Eltern, flüchtige Aufnahmen von einer Mutter, einer Putzfrau am Bildrand – bilden das Fundament dieses intimen Raums.

En In 1989, writer François Maspéro travelled the 50 km of the RER network's B Line from North to South, a tremendous viewpoint of French society, on a journey that went through council estates, industrial zones and forests. Aboard the same train, Alice Diop looks back at this multicultural territory, built from antagonisms and contradictions, to give it voice and restore its complexity. Film after film, and with exemplary coherence, Alice Diop constructs a committed and vital body of work to provide cinematographic existence for Seine-Saint-Denis, her home department, which she perceives from a new perspective. Her feeling of belonging to the places and the urgent and obsessional approach by which she uses imagery to bring life to the inhabitants lead to a more personal account. Some amateur archives—traces of her parents' past, furtive images of a mother, a cleaner, out of the frame—build the foundations of this intimate territory. – Javier Martín

Photography
Sarah Blum, Sylvain Verdet, Clément Alline

Editing
Amrita David

Sound
Mathieu Farnarier

Production
Salbot Sophie (Athénaïse)

Filmography
2021 Nous
2020 RER B (sf)
2019 Océan
2016 Vers la tendresse
2016 La Permanence
2011 La Mort de Danton
2007 Les Sénégalaises et la Sénégalaise
2006 La Tour du monde
2006 Clichy pour l'exemple

Contact
Agathe Valentin
Totem Films
+33 689859695
agathe@totem-films.com

The Filmmaker's House

Marc Isaacs
United Kingdom | 2020 | 75' | English
Swiss Premiere



Fr Le producteur de Marc Isaacs lui apporte une mauvaise nouvelle : s'ils veulent financer un projet, ils doivent faire un film contenant du sexe, du sang, ou idéalement les deux. C'est pourtant l'inverse que fait le réalisateur : un film sur les gens ordinaires. Le casting se constitue de Michael, un sans-abri slovaque, Keith, un ouvrier anglais, Zara, une Pakistanaise très croyante et Nery, une employée de maison colombienne. Ils/elles passeront leurs journées ensemble, dans la maison du réalisateur, à jouer un scénario qui se révélera graduellement sous la façade du documentaire. Que signifie être cinéaste aujourd'hui ? Peut-on encore défendre son indépendance créative dans un système qui impose ses normes et ses modèles ? Savons-nous accepter dans notre espace quelqu'un ou quelque chose qui est différent ? Avec humour, Marc Isaacs met en scène sa liberté créative pour interroger le statut de notre société, où l'inclusion est au centre des discours

mais peu appliquée en réalité. Dans une période où la culture et les arts apparaissent comme des biens non-essentiels, *The Filmmaker's House* livre une méditation rafraîchissante sur le cinéma comme espace de résistance à la norme.

De Marc Isaacs Produzent bringt schlechte Nachrichten. Wenn sie ein Projekt finanzieren wollen, werden sie einen Film machen müssen, in dem Sex oder Blut vorkommt, besser noch beides. Doch der Regisseur macht genau das Gegenteil: einen Film über ganz normale Menschen. Michael, ein Obdachloser aus der Slowakei, Keith, ein britischer Arbeiter, Zara, eine fromme Pakistanerin und Nery, eine kolumbianische Haushaltshilfe, sind die Darsteller des Projekts. Sie werden ihre Tage gemeinsam im Haus des Filmemachers verbringen und ein Drehbuch spielen, das sich langsam hinter einer dokumentarischen Fassade offenbart ... Was bedeutet es heutzutage, ein Filmemacher zu sein? Ist es noch möglich, kreative Unabhängigkeit in einem System zu verteidigen, das dazu tendiert, Standards und Muster zu schaffen? Sind wir in der Lage, jemanden oder etwas anderes als uns in unserem Raum zu akzeptieren? In einem geistreichen, humorvollen Ton inszeniert Marc Isaacs ein Stück, in dem die kreative Freiheit eine Hinterfragung des Zustands unserer Gesellschaft speist, in der Inklusion zwar im Zentrum jedes Diskurses steht, aber noch keine Realität ist. In einer Zeit, in der Kultur und Kunst Wegwerfware zu sein scheinen, liefert *The Filmmaker's House* eine erfrischende Meditation über die Bedeutung des Kinos im Widerstand gegen die Uniformisierung.

En Marc Isaacs' producer is the bearer of bad news: if they want to finance a project, they will need to make a film featuring sex, blood or, even better, both. However, the director starts to do the exact opposite: a film about ordinary people. Michael, a homeless guy from Slovakia, Keith, a British worker, Zara, a pious Pakistani woman and Nery, a Colombian housekeeper make up the project's cast. They will spend their days together in the filmmaker's house playing with a script that slowly reveals itself from behind a documentary facade... What does it mean nowadays to be a filmmaker? Is it still possible to defend creative independence in a system that strongly tends to create standards and patterns? Are we able to accept someone or something different from us in our space? In a witty humorous tone, Marc Isaacs directs a piece in which creative freedom feeds into a questioning of the status of our society, in which inclusion is at the centre of every discourse but never realized. In a time when culture and arts seem to be disposable goods, *The Filmmaker's House* is a refreshing meditation on the importance of cinema in resisting homogeneity. – Violeta Bava

Screenplay, Photography, Sound
Marc Isaacs

Editing
Marc Isaacs, David Charap

Music
Mathew Shaw, Richard Norris, Islet

Production
Marc Isaacs (Marc Isaacs Films)
Rachel Wexler (Bungalow Town productions Ltd)

Filmography
2020 The Filmmaker's House
2012 The Road a Story of Life and Death
2010 Outside the Court
2009 Men of the City
2007 All White in Barking
2005 Philip et ses sept femmes
2005 Un jour, mon prince viendra
2003 Calais: The Last Border
2002 Travellers
2001 Lift

Contact
Stephan Riguet
Andana Films
+33 475943467
contact@andanafilms.com

The Flame Bara

Arfan Sabran
Indonesia | 2021 | 76' | Indonesian
World Premiere



Fr Sur l'île de Bornéo, Iber Djamal est l'un des sages d'une petite communauté autochtone, située au cœur de la forêt ancestrale de Barasak. Il lutte depuis des décennies pour la préservation de cet écosystème au sein duquel le village vit en harmonie. Depuis les années 1990 et la mise en œuvre du Mega Rice Project, un programme d'implantation de cultures d'huile de palme à large échelle, la forêt primaire s'est rapidement vue partir en fumée dû à la voracité

des industries agro-alimentaires. Arfan Sabran filme la lutte de cet homme dévoué de 77 ans tentant de sauver ce qu'il reste de son environnement à coup de recours en justice et de mobilisation de sa communauté. L'urgence est extrême pour pouvoir garantir à ses enfants et à ses petits-enfants la préservation de leur mode de vie et de leurs moyens de subsistance. Mais s'il arrive encore à éteindre les flammes à mains nues, son âge, la résignation de ses proches et le poids de l'ennemi rendent la lutte de plus en plus illusoire. Arfan Sabran signe ici une fable écologique aussi urgente que tragiquement universelle.

Photography
Muhammad Ishak Iskandar

Sound
Sabrillah Kasim

Editing
Aline Jusria

Music
Elwin Hendrijanto

Production
Gita Fara (Cineria Films),
Arfan Sabran (RIM Cine Makassar)

Filmography
2021 The Flame
2014 Nonggup (mlf)
2013 We Can (sf)
2012 Death in Toraja (sf)
2011 Thank You for Not Smoking (sf)
2011 Lapandewa (sf)
2010 Cahaya air batanguru (sf)
2009 Paotere (sf)
2007 My Pikko (sf)
2006 Floating Nurse (sf)

Contact
Gita Fara
Cineria Films
+62 81281119032
gita.fara@gmail.com

De Auf der Insel Borneo gehört Iber Djamal zu den Ältesten einer kleinen autochtonen Gemeinschaft, die im Urwald von Bisarak lebt. Er kämpft seit Jahrzehnten für den Erhalt dieses Ökosystems, mit dem das Dorf in Einklang lebt. Seit den 1990er Jahren und der Einführung des Mega Rice Projects, einem Programm zum großflächigen Palmölanbau, hat sich der Primärwald durch die Gier der Agrar- und Nahrungsmittelkonzerne innerhalb kurzer Zeit in Rauch aufgelöst. Arfan Sabran filmt den Kampf des engagierten 77-Jährigen, der versucht, das, was von seiner Umgebung übriggeblieben ist, durch rechtliche Schritte und die Mobilisierung der Gemeinschaft zu retten. Die Zeit drängt, um diese Lebensweise für seine Kinder und Enkelkinder erhalten zu können und ihre Lebensgrundlage zu sichern. Noch ist er in der Lage, die Flammen mit blossen Händen zu löschen, doch sein Alter, die Resignation seiner Angehörigen und der übermächtige Feind machen den Kampf zunehmend illusorisch. Mit diesem Film zeichnet Arfan Sabran eine ebenso dringliche wie tragisch universelle ökologische Fabel.

En On the island of Borneo, Iber Djamal is one of the wise men of a small native community, located in the heart of the Barasak ancestral forest. He has been fighting for decades to preserve the ecosystem in which the village lives in harmony. Since the 1990s and the implementation of the Mega Rice Project, a large-scale palm oil crop programme, the primary forest has quickly gone up in smoke due to the voracity of the food industry. Arfan Sabran films the fight of this devoted 77-year-old man as he attempts to save what remains of his environment by way of legal action and rallying his community. It is urgent that he be able to guarantee the preservation of their way of life and their livelihood for his children and his grandchildren. He can still put out the flames with his bare hands, but his age, the resignation of his loved ones and the weight of the enemy make the struggle increasingly illusory. Arfan Sabran delivers an ecological fable that is as urgent as it is tragically universal. – Aurélien Marsais

There Are Not Thirty-six Ways of Showing a Man Getting on a Horse

No existen treinta y seis maneras de mostrar cómo un hombre se sube a un caballo

Nicolás Zuckerfeld

Argentina | 2020 | 63' | Spanish, English

European Premiere



Fr Le titre fait allusion à une phrase qu'aurait prononcé le cinéaste mythique Raoul Walsh. Obsédé par celle-ci, un professeur de cinéma désire enquêter sur son origine. Dans une première partie, le film met à l'épreuve l'énoncé du cinéaste américain. Ainsi, défile une succession d'extraits de sa filmographie. Que ce soient des scènes de montée à cheval, de tirs ou encore des plans d'entrée de protagonistes dans le cadre, Nicolás Zuckerfeld insiste sur un effet de répétition qui laisse apparaître cette question: qu'est-ce qui définit le cinéma classique? Le deuxième chapitre vient en partie y répondre, puisqu'elle s'intéresse à la circulation de l'expression de Walsh dans l'historiographie. Démarre alors

une recherche aussi sérieuse que ludique qui nous fait voyager d'un pays et d'une revue à l'autre, explicitant comment critiques et historien.ne.s se sont réapproprié.e.s la phrase pour mieux dessiner leur propos. Renvoyant aussi bien à l'âge d'or du cinéma hollywoodien qu'aux riches débats qui en ont découlé, *There Are Not Thirty-Six Ways of Showing a Man Getting on a Horse* se regarde comme un hommage qui ravira les cinéphiles.

De Der Titel spielt auf einen Satz an, der dem mythischen Filmemacher Raoul Walsh zugeschrieben wird. Ein von Walsh faszinierter Filmprofessor stellt Nachforschungen zu seiner Herkunft an. In einem ersten Teil stellt der Film die Worte des amerikanischen Filmemachers auf die Probe. Auf dem Bildschirm ziehen Auszüge aus seiner Filmografie vorbei. Ob Reit- oder Schiesserei-Szenen oder Einstellungen, in denen Protagonisten ins Bild treten, Nicolás Zuckerfeld beharrt auf einem Wiederholungseffekt, der die Frage aufkommen lässt, was das klassische Kino definiert. Das zweite Kapitel, das sich für die Verwendung des von Walsh geprägten Ausdrucks in der Historiografie interessiert, liefert eine teilweise Antwort. Es beginnt eine ebenso ernsthafte wie spielerische Suche, die uns von einem Land und einem Rückblick ins Nächste reisen lässt und erklärt, wie sich KritikerInnen und HistorikerInnen den Satz angeeignet haben, um ihre Argumentation zu verdeutlichen. So blickt *There Are Not Thirty-Six Ways of Showing a Man Getting on a Horse* sowohl auf das goldene Zeitalter des Hollywood-Kinos als auch auf die reichen Debatten zurück, die sich daraus ergeben haben, und sieht sich als Hommage, die Kinoliebhaber begeistern wird.

En The title alludes to a quote attributed to legendary filmmaker Raoul Walsh. A film professor is obsessed by it and wishes to investigate its origin. In the first part, the film puts the American filmmaker's statement to the test, before a series of excerpts from his filmography unfold. Whether they be scenes on horseback, gunfights or even shots of protagonists coming into frame, Nicolás Zuckerfeld insists on a repetition effect which begs the question: what defines traditional cinema? The second chapter offers a partial answer, before focusing on how Walsh's expression has circulated in historiography. At which point begins a research that is as serious as it is fun, taking us on a journey from one country and one journal to another, elucidating how critics and historian appropriated the phrase for themselves to better illustrate their message. Referring back as much to the golden age of Hollywood as to the rich debates that resulted from it, *There Are Not Thirty-Six Ways of Showing a Man Getting on a Horse* is an homage that will delight cinephiles. – Tom Bidou

Screenplay

Malena Solarz, Nicolás Zuckerfeld

Sound

Valeria Fernández

Editing

Malena Solarz, Nicolás Zuckerfeld

Production

Juan Segundo Alamos (36 caballos)

Filmography

2020 There Are Not Thirty-Six Ways of Showing a Man Getting on a Horse
 2019 A film Made of... (sf)
 2017 Let us Know Praise Movies (sf)
 2016 Winter Comes After Fall
 2015 Cualquiera que nos viera (sf)
 2007 La distancia entre las cosas (sf)
 2005 La muerte de Alberto Greco (sf)
 2005 A propósito de Buenos Aires
 2002 La Escena Familiar (sf)

Contact

Juan Segundo Alamos
 36 caballos
 +54 92216182353
 juansealamos@gmail.com

War and Peace

Guerra e Pace

Martina Parenti, Massimo D'Anolfi
Italy, Switzerland | 2020 | 129' | Italian, French
Swiss Premiere



Fr Bien connu.e.s du public de Visions du Réel pour être notamment venu.e.s présenter un large pan de leur travail dans le cadre d'un Atelier en 2019, Massimo D'Anolfi et Martina Parenti sont resté.e.s fidèles à leur méthode à l'occasion de leur nouveau film. *War and Peace* raconte la relation qu'entretient le cinéma avec la guerre depuis leur première rencontre, en 1911, lors de l'invasion italienne de la Libye, jusqu'à nos jours. Des séquences filmées par les pionniers du cinéma aux vidéos d'aujourd'hui tournées sur des smartphones, le film documente les régimes esthétiques qui ont prévalu aux différentes époques.

Ces images sont scrutées avec d'autant plus d'attention qu'elles se logent au cœur d'importantes institutions. De l'Istituto Luce de Rome à la Cinémathèque suisse de Lausanne, en passant par une cellule de crise du ministère italien des affaires étrangères ou la formation des jeunes soldats qui apprennent à produire des images de guerre, le film multiplie les points de vue et soulève d'importantes questions sur les conséquences de la guerre et la préservation de sa mémoire au profit des générations futures.

Screenplay

Massimo D'Anolfi, Martina Parenti

Photography

Massimo D'Anolfi

Sound

Martina Parenti

Editing

Massimo D'Anolfi, Martina Parenti

Music

Massimo Mariani, Felix Rohner,
Sabina Schärer

Production

Massimo D'Anolfi, Martina Parenti
(Montmorency Film); David Fonjallaz,
Louis Mataré (Lomotion);
Urs Augstburger (SRF);
Sven Wälti (SSR SRG)

Filmography

2021	War and Peace
2018	Blu
2016	Spira Mirabilis
2015	L'Infinita fabbrica del Duomo
2013	Materia oscura
2011	Il castello
2009	Grandi Speranze
2007	I promessi sposi

Contact

Irena Taskovski
Taskovski Films
+44 7562977143
irena@taskovskifilms.com

De Bei ihrem neuen Film sind Massimo D'Anolfi und Martina Parenti, die dem Publikum des Festivals gut bekannt sind und insbesondere bei der Ausgabe 2019 einen grossen Teil ihrer Arbeit im Rahmen eines Ateliers präsentierten, ihrer Methode treu geblieben. *War and Peace* handelt von der Beziehung des Kinos mit dem Krieg, seit ihrer ersten Begegnung im Jahr 1911, von der italienischen Invasion in Libyen bis heute. Von den von Pionieren des Kinos gefilmten Sequenzen bis zu Videos, die heute mit Smartphones aufgenommen werden, dokumentiert der Film die ästhetischen Regimes, die in den verschiedenen Epochen vorherrschten. Angesichts der Tatsache, dass die Bilder im Herzen wichtiger Institutionen liegen, werden sie umso genauer unter die Lupe genommen. Vom Istituto Luce in Rom bis zum Schweizer Filmarchiv in Lausanne, über einen Krisenstab des italienischen Ausussenministeriums oder die Ausbildung von jungen Soldaten, die lernen, Kriegsbilder zu produzieren, liefert der Film viele verschiedene Perspektiven und wirft wichtige Frage zu den Folgen des Krieges und der Bewahrung der Erinnerung an ihn für zukünftige Generationen auf.

En Well-known by Visions du Réel's audience, notably since coming to present a large part of their oeuvre (Atelier 2019), Massimo D'Anolfi and Martina Parenti have remained faithful to their methods for their latest film. *War and Peace* recounts the relationship that film has maintained with war from their first encounter, in 1911, during the Italian invasion of Libya, until the present day. From sequences filmed by the pio-neers of cinema to contemporary videos shot on smartphones, the film documents the aesthetic regimes that prevailed during the different eras. Considering the fact that these images are preserved at the heart of significant institutions, it seems they need to be scrutinised even more closely. From the Instituto Luce in Rome to the Cinémathèque Suisse in Lausanne, via the crisis unit of the Italian Ministry of Foreign Affairs or the training of young soldiers learning how to produce images of war, the film shows many points of view and raises important questions about the consequences of war and the preservation of its memory for the benefit of future generations. – Tom Bidou

Invité d'honneur Emmanuel Carrère

Emmanuel Carrère

A biography



Fr Emmanuel Carrère amorce sa carrière comme critique de cinéma pour Positif et Télérama. En 1982, il écrit son premier livre, une monographie dédiée au cinéaste Werner Herzog. Il oriente alors sa plume vers le roman, notamment avec *L'Adversaire*, récit troublant consacré à l'Affaire Romand, adapté au cinéma en 2002 par Nicole Garcia. Emmanuel Carrère navigue adroitement à travers les médiums. En plus d'être journaliste et écrivain, il est aussi scénariste et cinéaste. Avec son film *Retour à Kotelnitich* (2003, Mostra de Venise) il mêle Histoire russe et son histoire personnelle, avant d'adapter son roman *La Moustache* (2005, Quinzaine des réalisateurs), avec Vincent Lindon et Emmanuelle Devos.

Carrère est un auteur aux interrogations multiples, notamment sur la question du réel, constamment nappé d'ambiguïté, de nos croyances, et nos introspections. Au fil de son œuvre et jusqu'à son dernier livre *Yoga*, Carrère—récompensé par le prestigieux prix Renaudot pour *Limonov* en 2011—a brillamment questionné l'opacité de la fiction et l'étrangeté du monde tangible.

De Emmanuel Carrère begann seine Karriere als Filmkritiker. 1982 schrieb er sein erstes Buch, eine an Werner Herzog gewidmete Monografie. Dann wendete er sich dem Roman zu, namentlich mit *L'Adversaire*, der verstörenden Geschichte des Mörders und Hochstaplers Jean-Claude Romand, die 2002 von Nicole Garcia als Kinofilm adaptiert wurde. Emmanuel Carrère navigiert geschickt zwischen den Medien, er ist nicht nur Journalist und Schriftsteller, sondern auch Drehbuchautor und Filmemacher. Mit seinem Film *Retour à Kotelnitich* (2003, Filmfestspiele Venedig), vermischt er die russische mit seiner persönlichen Geschichte. Dann adaptierte er seinen eigenen Roman *La Moustache* (2005, Quinzaine des réalisateurs), mit Vincent Lindon und Emmanuelle Devos.

Als Autor befasst sich Carrère mit vielen Fragestellungen, insbesondere mit der Frage nach der Realität, die ständig von Zweideutigkeiten verschleiert wird, nach unseren Überzeugungen und unserer Selbstreflexion. Im Laufe seines Werks und bis zu seinem letzten Buch *Yoga* ist es Carrère, der 2011 für *Limonov* mit dem angesehenen Renaudot-Preis ausgezeichnet wurde, brillant gelungen, die Undurchsichtigkeit der Fiktion und die Eigenartigkeit der greifbaren Welt zu hinterfragen.

En Emmanuel Carrère began his career as a film critic. In 1982, he wrote his first book, a monograph devoted to filmmaker Werner Herzog. He then turned his pen to the novelistic form, in particular with *L'Adversaire*, a troubling account dedicated to the Romand Affair, which was adapted into a film in 2002 by Nicole Garcia. Emmanuel Carrère skilfully navigates through the different media; as well as being a journalist and a writer, he is a screenwriter and a filmmaker. With his film *Retour à Kotelnitich* (2003, Venice Film Festival), he blended Russian history with his personal stories, before adapting his own novel *La Moustache* (2005, Directors' Fortnight), with Vincent Lindon and Emmanuelle Devos.

Carrère is an author with many questions to ask, particularly on the subject of 'reality', constantly coated with ambiguity, with our beliefs and our introspections. Throughout his works, including in his latest book *Yoga*, Emmanuel Carrère—awarded the prestigious Prix Renaudot for *Limonov* in 2011—has brilliantly questioned the opacity of fiction and the strangeness of the tangible world.

Bibliography and Filmography

2021	Le Quai de Ouistreham (film)
2020	Yoga (account)
2016	Il est avantageux d'avoir où aller (account)
2014	Le Royaume (account)
2011	Limonov (account)
2009	D'autres vies que la mienne (account)
2007	Un roman russe (account)
2005	La Moustache (film)
2003	Retour à Kotelnitich (film)
2003	Le Soldat perdu (TV Report)
2002	L'Adversaire, by Nicole Garcia (adapted from the novel)
2000	L'Adversaire (account)
1998	La Classe de neige, by Claude Miller (adapted from the novel)
1995	La Classe de neige (novel)
1993	Je suis vivant et vous êtes morts (biography dedicated to P.K. Dick)
1986	La Moustache (novel)
1982	Werner Herzog (essay, monography)

Emmanuel Carrère ou l'art du récit documentaire romanesque

Emmanuel Chicon

Fr « User de matériaux dont je n'étais pas maître et qu'il me fallait bien prendre tels que je les trouvais (puisque ma vie était ce qu'elle était et qu'il ne m'était pas loisible de changer d'une virgule mon passé, donnée première représentant pour moi un lot aussi peu récusable que pour le torero la bête qui débouche du toril), dire tout et le dire en faisant fi de toute emphase, sans rien laisser au bon plaisir et comme obéissant à une nécessité, tels étaient et le hasard que j'acceptais et la loi que je m'étais fixée, l'étiquette avec laquelle je ne pouvais pas transiger. »
Michel Leiris, *L'Âge d'homme*.

Il existe des œuvres magnétiques et entêtantes, que l'on peut lire et relire pour en exhumer les lignes de force latentes et manifestes. Tels sont les récits documentaires d'Emmanuel Carrère, dont la forme composite, à la fois narrative et réflexive, s'inscrit depuis vingt ans, principalement dans un champ situé à la croisée du journalisme et de la littérature (aux côtés de figures telles que Jean Hatzfeld, Jean Rolin...), un espace labile où l'écriture de soi passe par la rencontre des autres et le fait d'en porter témoignage pour ses contemporains. Il s'agit de constituer, le temps d'un reportage immersif potentiellement suivi d'un livre qui approfondira les échos intérieurs de l'enquête préliminaire, une vérité partielle, partielle, mais digne d'être partagée, celle d'une expérience qui a eu lieu à hauteur d'homme. En renonçant au tournant des années 2000, au nom d'une nouvelle éthique littéraire qu'il va progressivement forger, à adopter la position de surplomb d'un créateur démiurge, au profit de celle, plus modeste, de « greffier d'autrui »¹ qui fait résonner en lui-même des vies parallèles à la sienne dans un espace-temps commun.

Il s'agit de constituer, le temps d'un reportage immersif potentiellement suivi d'un livre qui approfondira les échos intérieurs de l'enquête préliminaire, une vérité partielle, partielle, mais digne d'être partagée, celle d'une expérience qui a eu lieu à hauteur d'homme.

Si le projet littéraire de Carrère s'inscrit, depuis la publication de *L'Adversaire* (2000) autour de l'affaire Romand², dans le sillage du « non-fiction novel » inventé par Truman Capote au milieu des années 1960 avec le séminal *De Sang-froid*³, il en diverge néanmoins radicalement. À rebours de l'esthétique de l'impersonnalité revendiquée par son prédécesseur, Emmanuel Carrère est un enquêteur qui dit « je » et assume son statut d'observateur participant de la saisie du réel, au sein d'une narration qui intègre les conditions de son élaboration. Critiquant la volonté de Marguerite Yourcenar d'effacer le prisme déformant de la subjectivité pour composer ses *Mémoires d'Hadrien*, il explique : *Là où je me sépare [d'elle], c'est à propos de ce qu'elle appelle l'ombre portée (...) c'est à dire la présence de l'auteur d'aujourd'hui. Moi je crois profondément qu'on ne peut pas l'éviter (...), qu'on verra toujours les astuces par lesquelles on tente de l'effacer et qu'il vaut mieux dès lors l'accepter et la mettre en scène*. Il poursuit : *C'est comme quand on tourne un documentaire. Soit on tente de faire croire qu'on y voit les gens « pour de vrai », c'est-à-dire comme ils sont quand on n'est pas là pour les filmer. Soit on admet que le fait de filmer modifie la situation, et alors ce qu'on filme, c'est cette situation nouvelle.*⁴

Cette remarque interpelle dans le rapprochement qu'elle opère entre littérature et cinéma du réel. Il faut rappeler ici que Carrère, avant même d'entamer sa première période de romancier (*La Moustache*, *La Classe de neige*...), a d'abord été critique – son premier livre publié en 1982 est d'ailleurs une monographie consacrée à Werner Herzog – avant de devenir scénariste, adaptant pour la télévision des textes de Loti, Simenon, Vargas, et de passer, mais beaucoup plus rarement, à la réalisation. Il n'est pas anodin qu'il ait accompli son véritable premier geste cinématographique dans le champ du documentaire. *Retour à Kotelitch* (2003) apparaît comme une autre pierre angulaire, plus souterraine, dans le parcours de l'écrivain-cinéaste, qui va faire définitivement muter, en changeant de médium, une pratique purement romanesque vers la transcription subjective du réel amorcée avec *L'Adversaire*. Une approche à travers laquelle il va chercher à donner, par la narration, une forme romanesque à des existences réelles.

1 Selon l'expression employée par Laurent Demanze, dans un texte écrit pour la somme qu'il a co-dirigée avec Dominique Rabaté : « Emmanuel Carrère, faire effraction dans le réel » - P.O.L., 2018

2 Pendant dix-huit années, Jean-Claude Romand a menti à ses proches sur ses activités en se prétendant médecin et chercheur, avant de les exterminer en 1993. Condamné à perpétuité trois ans après les faits, il a été libéré sous conditions en juin 2019.

3 Cet ouvrage, qui raconte le meurtre d'une famille de fermiers de l'Amérique profonde, se présente comme un montage d'interviews conduites par l'auteur auprès de la plupart des personnes impliquées dans ce crime.

4 « La Ressemblance » dans « Il est avantageux d'avoir où aller » - P.O.L., 2016

À l'origine de ce « retour », une commande d'*Envoyé Spécial* pour un reportage consacré à un Hongrois fait prisonnier par l'Armée rouge en 1945, porté disparu et considéré comme mort, jusqu'à ce qu'on le retrouve 55 ans plus tard dans l'hôpital psychiatrique de Kotel'nitch, banale petite ville russe située à un millier de kilomètres de Moscou. Comme Jean-Claude Romand, qui allait, sans témoin, se « perdre seul dans les forêts du Jura » (Florence Aubenas, *Libération*, 1993), Andras Toma est pour Emmanuel Carrère, une autre figure de cloîtré, de damné, qui lui rappelle son grand-père maternel, immigré géorgien disparu en septembre 1944, sans doute exécuté pour faits de collaboration. Cette résonance avec sa propre généalogie est absente du *Soldat Perdu*, l'enquête journalistique qui est le moteur du premier séjour kotel'nitchien, où il revient deux ans plus tard, en le motivant ainsi : « *Tel que je l'imagine, le film devrait être le journal de notre séjour à Kotel'nitch, le portrait des gens que nous y rencontrerons, la chronique des relations que nous aurons avec eux – tout cela doublé par l'histoire, plus intime, de mon immersion dans la langue russe. (...) Mais peut-être ne sera-t-il pas du tout ce que j'imagine aujourd'hui. (...) J'aimerais bien, je ne sais pas si c'est possible, préserver cette ignorance jusque pendant le tournage. Découvrir ce que raconte le film seulement au montage : quand ce qui nous arrivera deviendra ce qui nous est arrivé* ». L'équipe de tournage passera ainsi un mois sur place, accumulant les plans d'ambiance et des interviews d'habitants, dans l'espoir que l'observation fasse surgir un événement. Alors qu'il s'attelle au montage de ce « *chaos de fragments épars* », survient l'inimaginable : Ania, une jeune femme francophone rencontrée et filmée pendant les deux premiers voyages, a été sauvagement assassinée avec son bébé par un fou. « *J'ai passé mon temps à Kotel'nitch à former des vœux pour qu'enfin il se passe quelque chose, et voilà, (...) ce qui s'est passé, c'est cela : cette horreur* » écrit-il trois ans plus tard, dans *Un Roman russe* (2007), dont le tournage kotel'nitchien erratique constitue le fil conducteur, entrelacé avec le récit des conditions autobiographiques qui l'ont provoqué, accompagné, creusé : l'enquête sur la disparition fantomatique de son grand-père, le silence imposé par sa mère sur cette histoire, mais aussi une passion amoureuse qui se défait irrémédiablement, précipitée par la publication d'une lettre d'amour pornographique dans *Le Monde*.

Dans la littérature du réel telle qu'il la pratique, la présence du « je », comme une basse continue, loin de faire obstacle, demeure une porte d'accès privilégiée au réel, et l'écriture, une chambre d'échos des mots d'autrui qui fonde, un ouvrage après l'autre, une communauté d'existence reposant sur une égalité d'engagement dans la relation et la reconnaissance d'une humanité partagée.

La mort d'Ania et de son fils rendent donc le film possible, un constat terrible qui conduit Carrère à retourner une troisième fois en Russie pour rencontrer la famille de la morte, ultime tournage autour duquel s'organisera « *tout naturellement* » le montage, pour prendre la forme qu'on lui connaît, un journal filmé. Celui tenu par un écrivain-cinéaste qui s'incarne dans presque chaque plan et dont la voix-off introspective retrace le passage de son observation distanciée d'une réalité fantasmée qu'il a d'abord cherchée à saisir sans scénario préétabli et qui s'est avérée souvent décevante, à son incorporation, qui ajuste sa distance par rapport au matériau filmique accumulé, dans la narration qui trame le deuil d'Ania, les séjours successifs à Kotel'nitch et sa quête personnelle : « *C'est étrange, je suis venu faire une tombe à un homme dont la mort incertaine a pesé sur ma vie, et je me retrouve devant une autre tombe, celle d'une femme et d'un enfant qui ne m'étaient rien, et pourtant, je porte leur deuil aussi* ». Cette phrase prononcée à la fin du film, au terme d'un travail en salle de montage dont Carrère se rappelle comme un moment extrêmement stimulant, « *une espèce de mètre-étalon de liberté* », une prise de conscience pour l'élaboration des livres suivants – il écrira *Un Roman russe* comme un montage de notes et de textes accumulés au fil du temps, considérés comme des rushs cinématographiques et façonnés comme tels – condense une poétique originale qui va structurer l'œuvre à venir.



Retour à Kotelnitch

Elle va s'imposer pour l'écrivain, avec la délivrance du secret familial opérée par le film et le livre, véritable making-of littéraire qui récapitule et réordonne ce qui était resté hors champ. *Un Roman russe* est à la fois un récit autobiographique qui reprend un geste de cinéma et le récit de l'inflexion d'un processus d'écriture par le biais de ce dernier. Le travail au long cours entrepris à et autour de Kotelnitch stabilise le geste créateur d'Emmanuel Carrère en résolvant, par le détour documentaire filmé, la question de sa place face à un réel toujours susceptible « de déchirer le tissu de nos scénarios et de nos fictions mentales » (Laurent Demanze).

Une place qu'il va sans cesse interroger, remettre sur le métier dans un mouvement perpétuel d'empathie et de distanciation, co-construire surtout avec les héros extra-ordinaires qu'il mettra par la suite en scène : dans *D'autres vies que la mienne* (2009) avec Delphine et Jérôme et leur fillette emportée par le tsunami et les deux juges boiteux épluchant les dossiers de surendettement dans l'Isère (sa belle-soeur Juliette, atteinte d'un cancer et son confrère Etienne Rigal, amputé d'une jambe); *Limonov* (2011), bien-sûr, l'homme aux mille vies – voyou en Ukraine, idole de l'underground soviétique, clochard puis valet de chambre d'un milliardaire à Manhattan, écrivain branché à Paris, soldat perdu dans les Balkans et « dans l'immense bordel » post-communiste, chef d'un groupuscule de jeunes fascistes – qui le fascine parce que cette existence aventureuse lui apparaît éminemment romanesque (même si l'intéressé lui oppose un cinglant désaveu en répliquant tout à trac : « une vie de merde, oui ! »).

Chaque nouvel opus d'Emmanuel Carrère, jusqu'à son plus récent *Yoga* (2020), fonctionne ainsi comme la recherche de la bonne distance dans l'enquête qu'il mène sur les autres, avec « soi ». Dans la littérature du réel telle qu'il la pratique, la présence du « je », comme une basse continue, loin de faire obstacle, demeure une porte d'accès privilégiée au réel, et l'écriture, une chambre d'échos des mots d'autrui qui fonde, un ouvrage après l'autre, une communauté d'existence reposant sur une égalité d'engagement dans la relation et la reconnaissance d'une humanité partagée. Etienne Rigal, ne s'y est pas trompé. Dans un très beau texte intitulé *Lequel parle à travers l'autre*, il évoque les pages qu'il préfère dans *D'autres vies que la mienne* qui racontent un moment partagé avec sa consœur Juliette autour de la question du handicap : « Je ne saurais dire si ce dialogue, ces mots, sont ceux que j'ai rapportés à Emmanuel ou s'il les a écrits, s'il en est le transcripteur ou l'auteur. Aujourd'hui, je vois que ceux-ci, qui sont peut-être les siens, sont devenus mon souvenir, ils sont inscrits en moi dans ma mémoire et pas seulement dans ma lecture (...) Comment ne pas comprendre au travers de cette expérience de biographie que cette mémoire est, au-delà du dialogue avec soi, un dialogue avec l'autre, avec les autres, comme un tennis, mon sport essentiel, où l'on se renvoie nos vies et où l'on construit, reconstruit ensemble le passé et ce faisant le présent et l'avenir du souvenir. »

Emmanuel Carrère oder die Kunst des romanhaften Doku-Narrativs

Emmanuel Chicon

De «User de matériaux dont je n'étais pas maître et qu'il me fallait bien prendre tels que je les trouvais (puisque ma vie était ce qu'elle était et qu'il ne m'était pas loisible de changer d'une virgule mon passé, donnée première représentant pour moi un lot aussi peu récusable que pour le torero la bête qui débouche du toril), dire tout et le dire en faisant fi de toute emphase, sans rien laisser au bon plaisir et comme obéissant à une nécessité, tels étaient et le hasard que j'acceptais et la loi que je m'étais fixée, l'étiquette avec laquelle je ne pouvais pas transiger.»
Michel Leiris, *L'Âge d'homme*.

Es gibt Werke, die so magnetisch anziehend und betörend sind, dass man sie, um ihre latenten und manifesten Kraftlinien aufzuspüren, wieder und wieder lesen kann. So auch die dokumentarischen Erzählungen von Emmanuel Carrère, deren zugleich erzählende und reflektierende Mischform seit zwanzig Jahren um die Schnittstelle von Journalismus und Literatur kreist (an der Seite von Figuren wie Jean Hatzfeld, Jean Rolin...). In diesem labilen Raum setzt das Schreiben über sich selbst die Begegnung mit anderen und den Bericht darüber für die Mitwelt voraus. Es geht darum, für die Dauer einer immersiven Reportage, auf die potenziell ein Buch folgt, das den von der Voruntersuchung ausgelösten inneren Widerhall vertieft, eine Teilwahrheit herauszubilden, die zwar parteiisch aber des Teilens würdig ist – nämlich die einer Erfahrung, die sich auf Augenhöhe abspielte. Anfang der Nullerjahre ging im Kontext einer neuen, schrittweise von ihm aufgebauten literarischen Ethik die Draufsicht des schöpfenden Demiurgen zur bescheideneren Sichtweise des «Protokollführers des andern»¹ über, die in ihm Leben, die sich parallel zu seinem in einem gemeinsamen Zeit-Raum-Gefüge abspielten, zum Klingen brachten.

Es geht darum, für die Dauer einer immersiven Reportage, auf die potenziell ein Buch folgt, das den von der Voruntersuchung ausgelösten inneren Widerhall vertieft, eine Teilwahrheit herauszubilden, die zwar parteiisch aber des Teilens würdig ist – nämlich die einer Erfahrung, die sich auf Augenhöhe abspielte.

1 Nach einem von Laurent Demanze gebrauchten Ausdruck in einem Text, den er für das mit Dominique Rabaté herausgegebene Buch «Emmanuel Carrère, faire effraction dans le réel» - P.O.L., 2018, verfasst hatte.

2 Achtzehn Jahre täuschte Jean-Claude Romand seine Familie und gab vor, Arzt und Forscher zu sein, bevor er sie 1993 auslöschte. Drei Jahre nach der Tat wurde er zu lebenslanger Haft verurteilt und im Juni 2019 unter Auflagen entlassen.

3 Dieses Buch, das von dem Mord an einer Farmerfamilie im ländlichen Amerika handelt, hat die Form einer Montage von Interviews, die der Autor mit einem Großteil der an diesem Verbrechen beteiligten Personen geführt hat.

4 «La Ressemblance» in «Il est avantageux d'avoir où aller» - P.O.L., 2016

Seit seinem Roman *L'Adversaire* (2000) über den Fall Romand² ist Carrères literarisches Schaffen dem von Truman Capote Mitte der 1960er Jahre mit *In Cold Blood* erfundenen Genre des «non-fiktionalen Romans» nahe, von dem er dennoch radikal abweicht. Im Gegensatz zu der von seinem Vorgänger vertretenen Ästhetik der Unpersönlichkeit ist Emmanuel Carrère ein Ermittler, der «Ich» sagt und zu seiner Rolle des Beobachters steht, der in einer Erzählung, die die Umstände ihrer Entstehung integriert, an der Erfassung der Realität teilnimmt. Er kritisiert Marguerite Yourcenars Bestreben, den Zerrspiegel der Subjektivität beim Schreiben ihrer *Memoires d'Hadrien* auszulöschen, und erklärt: *Ich unterscheide mich [von ihr] in dem, was sie den Schattenwurf, (...) d.h. die Präsenz des heutigen Autors, nennt. Ich bin zutiefst überzeugt, dass er sich nicht vermeiden lässt (...), dass die Kunstgriffe, mit denen man versucht, ihn zu vertuschen, stets bemerkt werden, und man daher besser daran tut, ihn zu akzeptieren und in Szene zu setzen». Er fährt fort: «Das ist wie beim Drehen eines Dokumentarfilms. Entweder versucht man vorzugeben, dass man die Leute «in Wirklichkeit sieht», das heisst so wie sie sind, wenn man nicht anwesend ist, um sie zu filmen. Oder man lässt den Gedanken zu, dass die bloße Tatsache des Filmens die Situation verändert und das Gefilmte diese neue Situation ist».*⁴

Ein Kommentar, der durch die darin vollzogene Annäherung von Literatur und Doku-Kino aufhorchen lässt. An dieser Stelle sei daran erinnert, dass Carrère, noch bevor er seine ersten Romane schrieb (*La Moustache*, *La Classe de neige*...), zunächst Kritiker war – sein erstes, 1982 erschienen Buch war eine Werner Herzog gewidmete Monographie –, dann als Drehbuchautor Texte von Loti, Simenon und Vargas für das Fernsehen adaptierte und etwas später, aber deutlich seltener, Regie führte. Es hat seine Bedeutung, dass seine erste echte filmische Arbeit im Bereich des

Dokumentarfilms stattfand. *Retour à Kotelnitch* (2003) scheint ein weiterer, hintergründiger Eckpfeiler im Werdegang des Autors und Filmemachers zu sein, der durch den Wechsel des Mediums endgültig von einer rein romanhaften Herangehensweise Abstand nehmen und zu der mit *L'Adversaire* begonnenen subjektiven Transkription der Realität übergehen wird. Ein Ansatz, über den er versuchen wird, der Lebensrealität durch die Erzählung eine romanhafte Form zu verleihen.

Der Ursprung dieser «Kehrtwende» war ein Auftrag der französischen Fernsehsendung *Envoyé Spécial* über einen 1945 von der Roten Armee gefangen genommenen Ungarn, der als vermisst gemeldet und für tot gehalten wurde, bis man ihn 55 Jahre später in der psychiatrischen Klinik von Kotelnitch, einer tausend Kilometer von Moskau entfernten russischen Kleinstadt, aufspürte. Wie Jean-Claude Romand, der sich ohne Zeugen «allein in den Wäldern des Juras verlor» (Florence Aubenas, *Libération*, 1993), ist Andras Toma für Emmanuel Carrère eine weitere Figur des eingesperrten, verdammten Mannes, die ihn an seinen Grossvater mütterlicherseits, einen georgischen Einwanderer, der im September 1944 verschwand und vermutlich wegen Kollaboration hingerichtet wurde, erinnert. Diese Parallele zu seiner eigenen Genealogie fehlt in *Soldat Perdu*, der journalistischen Recherche, die dem ersten Aufenthalt in Kotelnitch zugrunde liegt, wohin er zwei Jahre später zurückkehrt und dies so erklärt: «Nach meiner Vorstellung sollte der Film ein Tagebuch unseres Aufenthalts in Kotelnitch sein, ein Porträt der Menschen, die wir dort treffen werden, eine Chronik der Beziehungen, die wir mit ihnen haben werden – im Hintergrund von der persönlicheren Geschichte meines Eintauchens in die russische Sprache untermalt. (...) Aber vielleicht wird er auch ganz anders sein, als ich es mir heute vorstelle. (...) Diese Unwissenheit würde ich gerne bis zu den Dreharbeiten bewahren, weiss aber nicht, ob das überhaupt möglich ist. Erst bei der Montage entdecken, worum es im Film geht: wenn das, was uns passieren wird, zu dem wird, was uns passiert ist.» So verbrachte die Filmcrew einen Monat vor Ort, sammelte Aufnahmen der Atmosphäre und Interviews mit den BewohnerInnen in der Hoffnung, dass die Beobachtung ein Ereignis hervorbringt. Als er sich gerade daran machte, dieses «Chaos aus verstreuten Fragmenten» zu schneiden, geschah das Unvorstellbare: Ania, eine junge, des Französischen mächtige Frau, der er während der ersten beiden Reisen begegnet war und sie gefilmt hatte, wurde zusammen mit ihrem Baby von einem Wahnsinnigen brutal ermordet. «Ich hatte mir in Kotelnitch die ganze Zeit gewünscht, es würde etwas passieren (...) und passiert ist: dieser Horror», schrieb er drei Jahre später in *Un Roman russe* (2007), dessen roten Faden der erratische Dreh in Kotelnitch bildet, verwoben mit der Schilderung der autobiografischen Umstände, die ihn ausgelöst, begleitet, vertieft haben: Die Untersuchung des geisterhaften Verschwindens seines Grossvaters, das von seiner Mutter auferlegte Schweigen über diese Geschichte, aber auch eine Liebesbeziehung, die unwiederbringlich in die Brüche geht, noch beschleunigt durch die Veröffentlichung eines pornografischen Liebesbriefs in *Le Monde*.

Dass erst der Tod von Ania und ihrem Sohn den Film möglich gemacht hatte, war eine erschreckende Erkenntnis, die Carrère dazu veranlasste, ein drittes Mal nach Russland zu reisen, um die Familie der toten Frau zu treffen. Ein letzter Dreh, der die Montage «wie selbstverständlich» mit sich brachte und den Bildern die Form verlieh, die wir kennen: ein gefilmtes Tagebuch. Das Tagebuch eines Schriftstellers und Filmemachers, der in fast jeder Einstellung verkörpert ist und dessen introspektive Off-Stimme den Übergang von seiner distanzierten Beobachtung einer phantasierten Realität, die er zunächst ohne vorbestehendes Szenario einzufangen versuchte und die sich oft als enttäuschend erwies, zu seiner Einverleibung nachzeichnet, die seine Distanz zum angesammelten filmischen Material mit der Erzählung von der Trauer um Ania, den aufeinanderfolgenden Aufenthalten in Kotelnitch und seiner persönlichen Suche ausgleicht: «Es ist eigenartig. Ich bin gekommen, um einem Mann ein Grab zu schaffen, dessen ungewisser Tod auf meinem Leben lastete, und nun stehe ich vor einem anderen Grab, dem einer Frau und eines Kindes, die mir nichts bedeutet haben, und doch trauere ich auch um sie». Dieser Satz, ausgesprochen am Ende des Films, am Ende der Arbeit im Schneiderraum, an die sich Carrère als einen sehr anregenden Moment erinnert, «eine Art Messlatte der Freiheit», ein Bewusstsein schaffender Moment für die folgenden Bücher – *Un Roman russe* schrieb er, als montierte er als Dailies betrachtete und als solche beschaffene Notizen und Texte, die sich im Laufe der Zeit angesammelt haben, vermittelt eine originelle Poetik, die das spätere Werk strukturieren sollte.

Sie wurde zu einem Teil des Schriftstellers, den der Film und das Buch, ein regelrechtes literarisches Making-of, das im Abseits gebliebene Vorkommnisse zusammenfasst und neu ordnet, von einem Familiengeheimnis befreit haben. *Un Roman russe* ist eine auf einer filmischen Vorgehensweise beruhende autobiografische Erzählung und die Erzählung von einem Wendepunkt in einem Schreibprozess, der durch ihn eintrat. Die



Retour à Kotelnitch

lange Arbeit in und um Kotelnitch wirkte stabilisierend auf Emmanuel Carrères schöpferischen Ansatz, da sie über den gefilmten dokumentarischen Umweg die Frage löst, welchen Platz er angesichts einer Realität innehat, die immer geeignet ist, «den Stoff unserer Szenarien und unserer mentalen Fiktionen in Stücke zu reißen» (Laurent Demanze).

Einen Platz, den er in einer unablässigen, aus Empathie und Distanzierung bestehenden Bewegung stets neu hinterfragt, vor allem aber gemeinsam mit den aussergewöhnlichen Helden, die er später in Szene setzt, aufbaut: in *D'autres vies que la mienne* (2009) mit Delphine und Jérôme und ihrer kleinen Tochter, die vom Tsunami aus dem Leben gerissen wurde, und den beiden vom Leben gezeichneten Richtern, die im frz. Département Isère Überschuldungsakten wälzen (seine Schwägerin Juliette, die an Krebs erkrankt ist, und ihr Kollege Etienne Rigal, dem ein Bein amputiert wurde); und natürlich *Limonov* (2011), Mann der tausend Leben – Ganove in der Ukraine, Idol des sowjetischen Undergrounds, Landstreicher, dann Kammerdiener eines Milliardärs in Manhattan, hipper Schriftsteller in Paris, verlorener Soldat auf dem Balkan und «im gigantischen postkommunistischen Chaos» Anführer einer kleinen Gruppe junger Faschisten – der ihn fasziniert, weil ihm dieses abenteuerliche Dasein ungeheuer romantisch vorkommt (auch wenn der Betreffende es mit einer bissigen Antwort abtut: «Ein Scheissleben, ja!»)

Jedes neue Opus Emmanuel Carrères, darunter auch sein jüngstes Werk *Yoga* (2020), hat die Funktion einer Suche nach der richtigen Distanz bei der mit «sich» durchgeführten Untersuchung der anderen. Einer Bassline ähnlich stellt die Präsenz des «Ich» in der von ihm praktizierten Literatur des Realen kein Hindernis sondern vielmehr einen privilegierten Zugang zum Realen und zum Schreiben, eine Echokammer der Worte des anderen dar, die – Werk für Werk – eine Existenzgemeinschaft entstehen lässt, deren Grundlage ein gleichberechtigtes Engagement in der Beziehung und der Anerkennung eines gemeinsamen Menschseins ist. Etienne Rigal war dies nicht entgangen. In einem schönen Text mit dem Titel *Lequel parle à travers l'autre* geht er auf seine bevorzugten Zeilen aus *D'autres vies que la mienne* ein, die von einem Austausch mit seiner Kollegin Juliette über das Thema Behinderung handeln: «Ob es dieser Dialog, diese Worte waren, die ich mit Emmanuel ausgetauscht habe, oder ob er sie geschrieben, übertragen hat oder ob er der Autor ist, kann ich nicht sagen. Heute sehe ich, dass diese vielleicht von ihm stammende Worte zu meiner Erinnerung geworden sind, sie in mir, in meinem Gedächtnis verankert sind, nicht nur in meiner Lektüre (...) Wie diese Biografie-Erfahrung eindrucksvoll zeigt, ist dieses Gedächtnis, über den Dialog mit sich selbst hinaus, ein Dialog mit dem anderen, den anderen, mein Tennis, mein essentieller Sport, bei dem wir uns gegenseitig unsere Leben zuspiesen und bei dem wir gemeinsam die Vergangenheit und damit auch die Gegenwart und die Zukunft des Gedächtnisses aufbauen, rekonstruieren.

Emmanuel Carrère or the art of the fictional documentary story

Emmanuel Chicon

En "To use materials of which I was not the master and which I had to take as I found them (since my life was what it was and I could not alter my past by so much as a comma, a raw fact representing for me a fate as unchallengeable as the beast that runs into the ring is to the torero), to say everything, devoid of emphasis, without leaving anything to the imagination as if obeying a necessity—such was the risk I accepted and the rule I had fixed for myself, such the etiquette with which I could make no compromise."
Michel Leiris, *Manhood*.

There are magnetic and heady works that we may read and read again to unearth their latent and manifest lines of force. Such are the documentary stories of Emmanuel Carrère, the composite form of which, both narrative and reflective, has been part of a field at the crossroads of journalism and literature for the past twenty years (alongside figures such as Jean Hatzfeld, Jean Rolin, etc.), a labile space in which writing about oneself means encountering others and bearing witness to them for one's contemporaries. It requires constituting, over the course of an immersive reportage possibly followed by a book which will deepen the internal echoes of the preliminary investigation, a partial truth, one that is biased but worthy of sharing, that of an experience having taken place on a human scale. At the turn of the millennium and in the name of a new literary ethic that he would gradually forge, he refused to adopt the overbearing position of demiurge creator in favour of the more modest position of a "clerk to others"¹ who makes lives parallel to his own resonate within himself in a shared space-time.

It requires constituting, over the course of an immersive reportage possibly followed by a book which will deepen the internal echoes of the preliminary investigation, a partial truth, one that is biased but worthy of sharing, that of an experience having taken place on a human scale.

Since the publication of *L'Adversaire* (2000) about the Romand Affair², Carrère's literary project has followed in the wake of the "non-fiction novel" invented by Truman Capote in the mid-1960s with his seminal *In Cold Blood*³, although he nonetheless radically diverges from it. At odds with the aesthetics of impersonality asserted by his predecessor, Emmanuel Carrère is an investigator who says "I" and embraces his status as an observer participating in capturing the real, within a narration that integrates the conditions of its elaboration. Criticising Marguerite Yourcenar's desire to erase the distorting prism of subjectivity to write her *Mémoires d'Hadrien*, he explains: *Where I diverge [from her], is with regard to what she calls the shadow borne (...) namely the presence of the author of today. I profoundly believe that we cannot avoid it (...), that we will always see the tricks by which one tries to erase it and that it is best from that moment on to accept it and stage it.* He goes on: *"It's like creating a documentary. Either we attempt to make it look like we see the people in it 'for real', that's to say how they are when we are not there to film them. Or we admit that the fact we are filming changes the situation, and that when we do film, it's a new situation."*⁴

1 According to the expression used by Laurent Demanze, in a passage written in the compendium he co-edited with Dominique Rabaté: "Emmanuel Carrère, breaking into reality", P.O.L., 2018.

2 For 18 years, Jean-Claude Romand lied to his family about his activities, pretending to be a doctor and researcher, before killing them in 1993. Sentenced to life imprisonment three years after the deeds, he was released on parole in June 2019.

3 This book, which tells the story of the murder of a family of farmers in the heartland of America, is presented as a montage of interviews conducted by the author with the majority of the people involved in this crime.

4 "La Ressemblance" ("The Resemblance") in "Il est avantageux d'avoir où aller" ("97,196 Words: Essays") - P.O.L, 2016

This comment is compelling in the connection it makes between literature and documentary filmmaking. We have to remember that Carrère, even before beginning his first period as a novelist (*La Moustache*, *La Classe de neige*...), was originally a critic—moreover, his first book, published in 1982, was a monograph dedicated to Werner Herzog—before becoming a script writer, adapting books by Loti, Simenon and Vargas for the television, and moving, although much more rarely, to directing. It is no accident that he made his first venture in cinema in the field of documentary. *Retour à Kotelitch* (2003) appears to be another, more underground, cornerstone, in the journey of the writer-filmmaker, who, by enacting a change in medium, would permanently shift from a purely novelistic practice towards the subjective transcription of the real begun in *L'Adversaire*. An approach through which he would seek to give a fictional form to real lives, through narration.

Behind this "return" was a commission from the *Envoyé spécial* TV show for a report on a Hungarian taken prisoner by the Red Army in 1945, who was reported missing and considered dead, until he was found 55 years later in the psychiatric hospital of Kotelnich, an ordinary little Russian town located a thousand kilometres away from Moscow. Like Jean-Claude Romand, who, without any witnesses, "lost himself alone in the forests of the Jura" (Florence Aubenas, *Libération*, 1993), Andras Toma represents for Emmanuel Carrère another cloistered figure, a damned soul, who reminds him of his maternal grandfather, a Georgian immigrant who disappeared in September 1944, in all likelihood executed for deeds of collaboration. This resonance with his own genealogy is absent from *Le Soldat perdu*, the journalistic investigation that is the driving force behind his first stay in Kotelnich, to which he returns two years later, justifying it thus: "As I imagine it, the film should be the diary of our stay in Kotelnich, the portrait of the people we will meet there, the chronicle of the relationships we will have with them—all of that combined with the more intimate story of my immersion in the Russian language. (...) But perhaps it will not be at all what I imagine it to be today. (...) I would like, I don't know if it's possible, to preserve this ignorance till the shoot. To only really discover what the film is about during the editing process: when what will happen to us will become what happened to us." The film crew thus spent a month on location, collecting atmosphere shots and interviews with the inhabitants, in the hope that the fact the observation itself would provoke an event. While editing this "chaos of scattered fragments", the unimaginable happened: Ania, a young French-speaking woman he met and filmed during the first two trips, and her baby had been brutally murdered by a madman. "I spent my time in Kotelnich wishing for something to finally happen, and then, (...) what happened was this: this horror" he wrote three years later, in *Un Roman russe* (2007), the main thread of which is made up of the erratic shoot in Kotelnich, interwoven with the account of the autobiographical conditions that provoked, accompanied and added depth to it: the investigation into the ghostly disappearance of his grandfather, the silence imposed on this story by his mother, but also a passionate love which irremediably comes apart, precipitated by the publication of a pornographic love letter in *Le Monde*.

In the literature of the 'real' such as he practices it, the presence of the "I", like a continuous bassline, rather than being an obstacle, remains a privileged gateway into the real, and the writing, an echo chamber of the words of others which, one work after the other, creates a community of existence based upon an equal commitment to the relationships and the recognition of a shared humanity.

The death of Ania and her son therefore makes the film possible, a terrible realisation that leads Carrère to return to Russia for a third time to meet the deceased woman's family, a final shoot around which the editing will "*quite naturally*" be organised, to take the form that we know from him, a filmed diary. A diary kept by a writer-filmmaker whose presence can be felt in almost every shot. His introspective voiceover retraces the transition from his distanced observation of an imagined reality that he initially sought to capture without a predetermined script—which often proved to be disappointing—to his own incorporation, which adjusts his distance with regard to the accumulated filmic material, into the narration which weaves together mourning process, the successive stays in Kotelnich and his personal quest: "*It is strange, I came to find a grave for a man whose uncertain death has weighed over my life for so long, and I find myself before a grave, that of a woman and a child who were nothing to me, and yet, I am in mourning for them too.*" This sentence uttered at the end of the film, following work in the editing room which Carrère remembers as an extremely stimulating moment, "a king of yardstick of freedom", a realisation that will affect the elaboration of his subsequent books—he would go on to write *Un Roman russe* as a montage of notes and texts accumulated over time, considered as film rushes and shaped as such— and condense an original poetics that will structure his future work.

It will impose itself on the writer, with the release of the family secret brought about by both the film *and* the book, a authentic literary making-of that recapitulates and reorders what had remained off-screen. *Un Roman russe* is both an autobiographical account that resumes an act of cinema and the story of a writing process being redi-



Retour à Kotelnitch

rected *through* the latter. The long-term work undertaken in and around Kotelnich stabilised Emmanuel Carrère's creative practice by resolving, via the filmed documentary detour, the question of his place in the face of a 'real' that is always likely to "*rip-up the fabric of our scenarios and our mental fictions*" (Laurent Demanze).

A place that he will constantly question, that he will further hone in a perpetual movement of empathy and distancing, and above all that he will co-construct with the extraordinary heroes that he will subsequently stage in his books: in *D'autres vies que la mienne* (2009) with Delphine and Jérôme and their little girl swept away by the tsunami and the two lame judges combing through cases of over-indebtedness in the Isère region (his sister-in-law Juliette, suffering from cancer, and her colleague Etienne Rigal, a leg amputee); *Limonov* (2011), of course, the man of a thousand lives—a thug in Ukraine, the idol of the Soviet underground, a vagrant and then a valet to a Manhattan billionaire, a trendy writer in Paris, a soldier lost in the Balkans and "in the huge post-communist mess", a leader of a group of young fascists—who fascinates him because this adventurous existence appears eminently quixotic to him (even if the person in question scathingly disavows it, replying out of the blue: "a shitty life, rather!").

Each new opus by Emmanuel Carrère, including his most recent, *Yoga* (2020), thus functions as a search for the right distance in the investigation he conducts on others, with "himself". In the literature of the 'real' such as he practices it, the presence of the "I", like a continuous bassline, rather than being an obstacle, remains a privileged gateway into the real, and the writing, an echo chamber of the words of others which, one work after the other, creates a community of existence based upon an equal commitment to the relationships and the recognition of a shared humanity. Etienne Rigal was not mistaken. In a beautiful written piece entitled *Lequel parle à travers l'autre*, he alludes to his favourite pages of *D'autres vies que la mienne*, that tell of a moment shared with his colleague Juliette on the question of disability: "*I cannot say if this dialogue, these words, are those that I reported to Emmanuel or if he wrote them, if he is their transcriber or their author. Today, I see that these words, which are perhaps his, have become my memory, they are inscribed in me in my mind and not only in my reading (...) How can I not understand through this experience of biography that this memory is, beyond dialogue with oneself, a dialogue with the other, with others, like a game of tennis, my essential sport, where we send our lives back to each other and where we build, and rebuild, the past together, and in doing so the present and the future of the memory.*"

Retour à Kotelnitch

Emmanuel Carrère

France | 2003 | 105' | French, Russian



Fr En 2000, Emmanuel Carrère part effectuer, pour *Envoyé spécial*, un premier tournage à Kotelnitch, sur les traces d'un prisonnier de guerre hongrois enfermé 55 ans, oublié de tous, dans l'hôpital psychiatrique de cette petite ville perdue aux confins de l'Oural. Là, il rencontre Ania, francophile mythomane, et son fiancé Sacha, officier local du FSB. De retour deux ans plus tard, il retrouve le couple « romanesque », avant d'apprendre quelque temps après qu'Ania et son bébé ont été sauvagement assassinés par un fou. Il revient alors une dernière fois pour filmer une famille russe frappée par le malheur. En organisant les matériaux collectés au montage, Carrère cherche moins à dresser un mausolée

suspect à la mémoire de la défunte qu'à ordonner une réflexion, par l'image, sur sa place à lui. *Retour à Kotelnitch* apparaît ainsi comme une enquête, un « rapport » sur la manière dont l'écrivain-cinéaste est travaillé par le film, et comment s'effectue son passage de l'observation distanciée de la réalité, à son incorporation corps et âme, dans l'histoire qu'il cherche à nous raconter.

De 2000 reist Emmanuel Carrère für die französische Fernsehsendung *Envoyé spécial* zum ersten Mal nach Kotelnitch, wo er einen Beitrag über die Spuren eines ungarischen Kriegsgefangenen drehen soll, der in dieser verlorenen Stadt am Rande des Urals 55 Jahre von allen vergessen in einem psychiatrischen Krankenhaus eingesperrt war. Dort trifft er Ania, eine frankophile Fabuliererin, und ihren Verlobten Sacha, lokaler Agent des FSB. Zwei Jahre später kehrt er zurück, um das « romanhafte » Paar erneut zu treffen, und erfährt kurz darauf, dass Ania und ihr Baby brutal von einem Verrückten ermordet wurden. Er kehrt ein letztes Mal zurück, um eine vom Unglück verfolgte russische Familie zu filmen. Durch die Organisation des gesammelten Materials bei der Montage versucht Carrère weniger, ein Mausoleum in Gedenken an die Verstorbene zu errichten, sondern vielmehr, durch das Bild eine Reflexion über seinen eigenen Platz anzustossen. *Retour à Kotelnitch* präsentiert sich wie eine Ermittlung, es ist ein « Bericht » über die Art und Weise, wie der Schriftsteller und Filmemacher von dem Film eingenommen wird, und wie er von der distanzierten Beobachtung der Realität dazu übergeht, sie in der Geschichte, die er uns zu erzählen versucht, mit Leib und Seele zu verkörpern.

En In 2000, Emmanuel Carrère sets off to a first shoot in Kotelnitch for TV show *Envoyé spécial*, following in the traces of a Hungarian prisoner of war who had been locked away for 55 years, forgotten by everyone, in the psychiatric hospital of this small town lost on the edges of the Ural. There, he meets Ania, a Francophile and compulsive liar, and her fiancé Sacha, a local FSB officer. Returning two years later, he finds the "romantic" couple again, only to learn some time later that Ania and her baby have been savagely murdered by a madman. He then returns one last time to film a Russian family struck by misfortune. By organising the collected material in the editing room, Carrère seeks less to erect a suspicious mausoleum in memory of the deceased than to impose a reflection, through the image, of his own place. *Retour à Kotelnitch* thus appears like an investigation, a "report" on the way in which the writer-filmmaker is affected by the film, and how he moves from the distanced observation of reality to his own assimilation, body and soul, in the story he seeks to tell us. – Emmanuel Chicon

Screenplay
Emmanuel Carrère

Photography
Philippe Lagnier

Sound
Jean-Christophe Winding

Editing
Camille Cotte

Production
Anne-Dominique Toussaint
(Les Films des Tournelles)

Contact
Les Films des Tournelles
tournelles@tournelles.com

Braguino

Clément Cogitore

France, Finland | 2017 | 49' | Russian



Fr « Braguino », c'est le nom d'une communauté, recluse au fin fond de la taïga sibérienne. Là, cohabitent en autarcie les Braguine et les Kiline, séparés par une barrière qui traverse leur village: les deux familles, brouillées pour des raisons aussi obscures que la forêt qui les entoure, se haïssent et refusent de se parler. Tourné quatre ans après un premier repérage, le film de Clément Cogitore trame ce conflit de territoire éloigné de tout, sur le mode d'un conte cruel, vécu, entre autres, à hauteur d'enfants, qui occupent une place importante dans la narration. Le montage joue sur deux registres, oscillant entre des scènes presque anthropologiques où ce qui advient dans le cadre est capturé dans sa durée et éprouvé en temps réel (tuer et découper les ours, déposer les enfants sur leur île pour les protéger des

bêtes sauvages...), et d'autres séquences plus fragmentaires et elliptiques. La précision de l'univers sonore et la construction d'images oniriques font dériver *Braguino* vers la parabole. Dans ces confins du monde dit civilisé, se rejouent un rêve d'utopie et le mythe du paradis perdu.

De « Braguino » ist der Name einer abgelegenen Gemeinschaft tief in der sibirischen Taiga. Hier leben die Braguines und die Kilines autark nebeneinander, getrennt durch einen Absperrzaun, der ihr Dorf durchzieht: die zwei aus Gründen, die genauso undurchsichtig sind wie der Wald, der sie umgibt, zerstrittenen Familien hassen sich und weigern sich, miteinander zu sprechen. Der Film von Clément Cogitore wurde vier Jahre nach einer ersten Erkundung gedreht und erzählt von diesem Konflikt in einem von der Aussenwelt abgeschnittenen Gebiet, nach Art eines grausamen Märchens, unter anderem aus der Perspektive der Kinder, die einen wichtigen Platz in der Erzählung einnehmen. Die Montage spielt auf zwei Ebenen, im Wechsel zwischen fast anthropologischen Szenen, in denen die Geschehnisse im Bild in ihrer realen Dauer so eingefangen werden, wie sie sich zugetragen haben (das Töten und Zerschneiden eines Bären, das Absetzen der Kinder auf ihrer Insel, um sie vor wilden Tieren zu schützen...), und anderen, stärker zersplitterten und elliptischen Sequenzen. Die Präzision des akustischen Universums und die Schaffung von traumhaften Bildern lassen *Braguino* zu einer Parabel abgleiten. An diesem Ende der sogenannten zivilisierten Welt spielen sich Träume von Utopie und Mythen des verlorenen Paradieses ab.

En "Braguino" is the name of a community secluded in the darkest depths of the Siberian taiga. The Braguine and Kiline clans live there in self-sufficiency, separated by a fence that crosses their village: the two families, estranged for reasons that are as dark as the forest that surrounds them, hate each other and refuse to speak to one another. Shot four years after the first location scouting, Clément Cogitore's film weaves this conflict of territory far from everything, in the style of a cruel tale, seen, among others, from the perspective of children, who play a significant role in the narrative. The editing works on two registers, oscillating between almost anthropological scenes in which what occurs in the frame is captured in its duration and experienced in real time (killing and cutting up bears, dropping the children off on their islands to protect them from wild animals, etc.), and other more fragmentary and elliptical sequences. The precision of the sound design and the construction of dreamlike images make *Braguino* drift towards a parable. These borders of the so-called civilised world witness the re-enactment of a utopian dream and the myth of paradise lost. – Emmanuel Chicon

Photography
Sylvain Verdet

Editing
Pauline Gaillard

Music
Éric Bentz

Production
Kaarle Aho, Cédric Bonin,
Pascaline Geoffroy

Filmography
2018 Les Indes galantes (sf)
2017 Braguino (mlf)
2015 Ni le ciel ni la terre
2012 Un archipel (sf)
2007 Visités (sf)

Contact
Indie Sales
info@indiesales.eu

La Bête lumineuse

The Shimmering Beast

Pierre Perrault
Canada | 1982 | 127' | French



Fr Dix citoyens se retrouvent dans un chalet perdu au fond des bois de la Haute-Gatineau pour leur rituelle semaine de chasse à l'original, « bête lumineuse » mythique et animal totem des Natif.ve.s américain.e.s qui imprègne aussi l'imaginaire québécois. Stéphane-Albert, poète épris d'idéalisme, se trouve rapidement en porte-à-faux avec l'ambiance des beuveries nocturnes émaillees de blagues graveleuses de cette communauté virile, qui se transforme progressivement en meute pour traquer un nouveau gibier, le plus faible du groupe, qui devient son souffre-douleur. Pierre Perrault (1927-1999), figure essentielle du documentaire canadien, ancien homme de radio, est venu au cinéma (direct) pour filmer la parole. C'est donc moins la pra-

tique de la chasse qui intéresse, ici, le réalisateur – même s'il sait parfaitement saisir l'attente, les sens en éveil, l'envoûtement silencieux qui saisit ces hommes guettant leurs proies – que les huis-clos éthyliques qui la suivent. C'est dans cet espace confiné que s'accomplit un autre rituel, performatif, celui du « grand tournoi de paroles où l'âme ne se cache pas ».

De Zehn Städter begeben sich in Haute-Gatineau in eine Hütte mitten im Wald, um wie jedes Jahr eine Woche lang Elche zu jagen. «La Bête lumineuse» handelt von dem mythischen Krafttier der amerikanischen UreinwohnerInnen, das auch die Fantasie der QuebecerInnen beflügelt. Stéphane-Albert, Poet und Idealist, gerät schnell in eine Zwickmühle angesichts der Stimmung bei den nächtlichen Saufgelagen dieser vor Männlichkeit nur so strotzenden, schlüpfrige Witze erzählenden Truppe, die sich zunehmend in eine Meute verwandelt, um ein weiteres Beutetier zu jagen, das schwächste der Herde, das als Prügelknabe herhalten muss. Pierre Perrault (1927-1999), eine zentrale Figur des kanadischen Dokumentarfilms, ehemaliger Radiomacher, hat der Ansatz des Direct Cinema angenommen um Gespräche zu filmen. Der Filmemacher interessiert sich weniger für die Praktik der Jagd – wobei er gleichwohl die Erwartung, die Wachsamkeit, die stille Verzauberung, die die Männer ergreift, wenn sie auf ihre Beute lauern, perfekt einfängt –, als für die darauffolgenden Momente, bei denen hinter verschlossenen Türen der Alkohol fließt. In diesem abgeschirmten Raum findet ein anderes performatives Ritual statt, das «grosse Turnier der Worte, bei dem sich die Seele nicht versteckt».

En Ten city dwellers convene in a chalet deep in the woods of Upper Gatineau for their ritual week of moose hunting, the mythical "shimmering beast" and totem-animal of the Native Americans that also permeates Quebecer imagination. Stéphane-Albert, a poet enamoured with idealism, quickly finds himself at odds with the atmosphere of the nocturnal binge drinking, peppered with gravelly jokes, within this virile community, which gradually transforms into a pack to hunt down a new game: the weakest in the group, who becomes its whipping boy. Pierre Perrault (1927-1999), an essential figure in Canadian documentary making, and a former radio announcer, came to cinema (direct) to film the spoken word. It is therefore less the practice of hunting that interests the director here—even if he perfectly captures the wait, the heightened senses, the silent spell that seizes these men stalking their prey—than the drunken huis-clos that follows it. It is in this confined space that another ritual is performed, that of the "great tournament of words where the soul does not hide." – Emmanuel Chicon

Photography

Martin Leclerc

Sound

Yves Gendron

Editing

Suzanne Allard

Production

Jacques Bobet (Office national du film du Canada)

Filmography

1996	Icewarrior
1993	L'Oumigmag ou l'objectif documentaire
1983	Les Voiles bas et en travers
1982	La Bête lumineuse
1980	Le Pays de la terre sans arbre ou Le mouchouânipi
1977	Le Goût de la farine
1976	Un royaume vous attend
1970	Un pays sans bon sens!
1968	Le Beau Plaisir (sf)
1968	Les Voitures d'eau
1967	Le Règne du jour
1963	Pour la suite du monde
1960	Three Seasons (sf)
1960	Toutes Isles (sf)

Contact

Office national du film du Canada
info@onf.ca

Le Chagrin et la Pitié

The Sorrow and the Pity

Marcel Ophüls

France, West Germany, Switzerland | 1969 | 251' | French



Fr Dynamitant la vision gaulliste d'une nation unie contre l'occupant pendant la Seconde guerre mondiale, Marcel Ophüls tourne à la fin des années 1960 *Le Chagrin et la Pitié*, chronique de la vie quotidienne dans une ville française, Clermont-Ferrand, choisie pour sa situation géographique – proche de Vichy et plaque tournante de la Résistance. À rebours d'un certain puritanisme propre aux tenants du « cinéma vérité » prétendant saisir les choses comme si la caméra était invisible et refusant le style démonstratif, le réalisateur se met en scène et innove en accordant le premier rôle aux témoins, souvent anonymes – collaborateurs, notables, résistants, miliciens... qui côtoient des personnalités telles que

Pierre Mendès-France ou Anthony Eden, sans établir de hiérarchie. Le montage, contrapuntique, alternant les entretiens filmés avec des extraits des actualités de l'époque, allemandes, françaises et britanniques, tisse une passionnante dramaturgie. Véritable séisme au moment de sa sortie en 1971, ce film-fleuve demeure une indémodable fresque sur la mémoire de l'Occupation.

Screenplay

André Harris, Marcel Ophüls

Photography

André Gazut, Jürgen Thieme

Sound

Bernard Migy

Editing

Claude Vajda

Music

Abdullah Ibrahim

Production

André Harris, Alain de Sedouy

Filmography

2003	Un voyageur
2009	Max par Marcel
1994	Veillées d'armes
1988	Hôtel Terminus
1976	The Memory of Justice
1979	La Moisson de My Lai
1972	À ceux qui perdent
1969	Le Chagrin et la Pitié
1965	Faites vos jeux, mesdames
1963	Peau de banane
1962	L'Amour à vingt ans
1960	Matisse ou le talent de bonheur

De Die gaullistische Vision einer geeinten Vision gegen den Besetzer während des Zweiten Weltkrieges sprengend, dreht Marcel Ophüls Ende der 1960er-Jahre *Le Chagrin et la Pitié*, eine Chronik des Alltags in der französischen Stadt Clermont-Ferrand, ausgewählt aufgrund ihrer geografischen Lage nahe Vichy und weil sie eine Drehscheibe der Résistance war. Entgegen eines gewissen, den Anhängern des « Cinéma Vérité » eigenen Puritanismus, der vorgibt, das Geschehen so einzufangen, als sei die Kamera unsichtbar, und der den demonstrativen Stil ablehnt, inszeniert sich der Filmemacher und innoviert, indem er den häufig anonymen Zeugen – Kollaborateure, Standespersonen, Widerständler, Milizionäre ... die Hauptrolle gibt, neben Persönlichkeiten wie Pierre Mendès-France oder Anthony Eden, ohne eine Hierarchie aufzustellen. Die kontrapunktische Montage, im Wechsel zwischen gefilmten Gesprächen und Auszügen aus den damaligen deutschen, französischen und britischen Nachrichten lässt eine spannende Dramaturgie entstehen. Bei seiner Veröffentlichung 1971 löste diese Filmsaga ein echtes Erdbeben aus und auch heute noch ist sie ein zeitloses Fresko über die Erinnerung an die Besatzung.

En At the end of the 1960s, Marcel Ophüls shot *Le Chagrin et la Pitié*, a chronicle of daily life in the French city of Clermont-Ferrand, chosen for its geographic situation—close to Vichy and a hub for the Resistance—that challenged the Gaullist vision of a nation united against the occupiers during the Second World War. At odds with a certain puritanism typical of the disciples of “cinéma vérité”, who claim to capture things as if the camera were invisible and refuse to employ a demonstrative style, the director puts himself in the picture and innovates by giving the leading role to the often anonymous witnesses—collaborators, public figures, resistance fighters, militia members—who rubbed shoulders with personalities such as Pierre Mendès-France or Anthony Eden, without establishing a hierarchy. The contrapuntal editing, alternating between filmed interviews and excerpts from the German, French and British newsreels of the time, weaves a fascinating drama. A *bona fide* earthquake at the time of its release in 1971, this monumental film remains a timeless fresco on the memory of the Occupation. – Emmanuel Chicon

Contact

Gaumont

Classic@gaumont.com

Les Enfants du 209 rue Saint Maur

Ruth Zylberman
France | 2017 | 103' | French



Fr « Ils savent durer les immeubles de Paris, ce sont de bons immeubles, de ceux (...) qui traversent les siècles, indifférents aux guerres, aux disparitions, aux effondrements. Mais on a beau avoir une « maison de pierre », est-ce qu'on est vraiment à l'abri ? » interroge Ruth Zylberman, en introduction de son film. À partir du dernier recensement effectué avant la guerre au 209 de la rue St-Maur, où résidaient, entre autres, une centaine d'habitant.e.s de confession juive de condition modeste, venu de Pologne et de Roumanie, la réalisatrice a

mené une minutieuse enquête à travers les archives pour retrouver quelques-un.e.s de ces « enfants du 209 » qui ont échappé aux rafles – 52 Juif.ve.s de cet immeuble ont été déporté.e.s – et recueillir les témoignages d'une rare densité d'Odette, Henri et les autres. Le montage, virtuose, accompagne leurs anamnèses, le mouvement des mémoires qui disent le traumatisme originel, le deuil impossible, mais aussi les gestes d'humanité de certain.e.s voisin.e.s qui, refusant la folie implacable de ces années noires, les préservèrent du désastre.

De « Sie haben Bestand, die Gebäude von Paris, es sind gute Gebäude, solche (...) die die Jahrhunderte überdauern, denen Kriege, Tod, Einstürze nichts anhaben können. Aber ist man wirklich sicher, auch wenn man ein « Haus aus Stein » hat? », fragt Ruth Zylberman zu Beginn ihres Films. Seit der letzten Zählung, die vor dem Krieg in Nummer 209 rue St-Maur durchgeführt wurde, wo unter anderem mehr als hundert BewohnerInnen jüdischen Glaubens aus Polen und Rumänien in bescheidenen Verhältnissen lebten, hat die Filmemacherin die Archive gründlich durchkämmt. Sie hat einige dieser « Kinder aus der 209 », die den Razzien entkommen waren, wiedergefunden – 52 Jüdinnen und Juden aus diesem Gebäude wurden deportiert – und die äussert detaillierten Berichte von Odette, Henri und den anderen gesammelt. Die virtuose Montage begleitet ihre Erzählungen, die Bewegung der Erinnerungen, die vom ursprünglichen Trauma, der unmöglichen Trauer erzählen, aber auch von den Gesten der Menschlichkeit einiger NachbarInnen, die sich gegen den gnadenlosen Wahnsinn dieser dunklen Jahre zur Wehr setzten und sie vor dem Verderben bewahrten.

En “They know how to last, the buildings of Paris, these are good buildings, the type (...) that last centuries, indifferent to wars, disappearances and collapses. But even if we have a ‘stone house’, are we really sheltered?” wonders Ruth Zylberman, in the introduction of her film. Based on the last census taken before the war at 209 rue Saint-Maur, where, among others, a hundred or so Polish and Romanian Jewish residents of modest means lived, the director undertook a meticulous investigation through the archives to find some of these “children of number 209” who escaped the raids—52 Jewish people from this building were deported—and to gather the incredibly dense testimonies of Odette, Henri and the others. The virtuoso editing accompanies their anamnesis, the movement of memories that tell of the original trauma, the impossible mourning, but also the gestures of humanity by certain neighbours who, refusing the implacable madness of those dark years, preserved them from tragedy. – Emmanuel Chicon

Photography
Cédric Dupire
Editing
Valérie Loiseleux

Music
Nicolas Repac

Production
Céline Nusse, Paul Rosenberg

Filmography
2018 Les Enfants du 209 rue Saint Maur
2012 Une présidente pour l'Amérique :
mode d'emploi
2011 Maurice Nadeau, le chemin de la vie
2010 Les dissidents, les artisans de la liberté
2008 68, année zéro
2002 Paris-fantômes

Contact
Zadig Productions
info@zadigproductions.com

Lift

Marc Isaacs
United Kingdom | 2001 | 24' | English



Fr Quand Marc Isaacs décide d'installer sa caméra dans l'ascenseur d'un immeuble londonien, il ne sait comment vont réagir les habitant.e.s devant ce dispositif saugrenu, simple, un peu envahissant, qui vient perturber la routine de leurs existences atomisées. Filmé sous contraintes (aléa temporel des trajets verticaux, « voix-off » robotique annonçant les étages...) transformées en vertus, *Lift* est un petit bijou de comédie documentaire. L'ascenseur, tel un studio de cinéma miniature – les mouches, sorte de double métaphorique et ironique du réalisateur qui apparaissent dans certains plans de coupe, proviennent d'une animalerie! – permet aux individus

de se mettre en scène, d'être les acteur.trice.s de leurs « vies minuscules », l'espace de quelques secondes, interpellé.e.s par les questions ouvertes de leur interlocuteur – De quoi avez-vous rêvé la nuit dernière? Racontez-moi votre meilleur souvenir d'enfance... L'apparente fluidité des échanges, entièrement recomposée au montage, dévoile ainsi un foisonnant microcosme peuplé de personnages fragiles, cocasses, et surtout, très humains.

De Als Marc Isaacs beschliesst, seine Kamera im Aufzug eines Londoner Gebäudes zu installieren, weiss er nicht, wie die BewohnerInnen angesichts dieser etwas albernen, simplen und leicht aufdringlichen Idee, die die Routine ihres gewohnten Alltags stört, reagieren werden. *Lift* ist ein Film, der mit Einschränkungen (zeitliche Zufälligkeit der Aufzugsfahrten, robotische « Off-Stimme », die die Stockwerke durchsagt ...) gefilmt wurde, die sich schliesslich als Vorteile herausstellten, und eine kleine Perle der dokumentarischen Komödie. Der Aufzug, ein Filmstudio im Miniformat – die in einigen Einstellungen sichtbaren Fliegen, eine Art metaphorisches und ironisches Double des Filmemachers, stammen aus einer Zoohandlung – ermöglicht es den Personen, sich einige Sekunden lang zu inszenieren, Akteure ihres « winzigen Lebens » zu sein, indem sie offene Fragen ihres Gesprächspartners beantworten, wie beispielsweise: Wovon haben Sie letzte Nacht geträumt? Erzählen Sie mir von ihrer schönsten Kindheitserinnerung ... Der scheinbar fliessende Austausch, der bei der Montage völlig neu zusammengesetzt wurde, zeigt einen von vulnerablen, unverblühten und vor allem sehr menschlichen Persönlichkeiten bevölkerten Mikrokosmos.

En When Marc Isaacs decides to set up his camera in the lift of a London residential building, he does not know how its inhabitants will react to this simple, absurd, slightly invasive device that disrupts the routine of their atomised lives. Filmed under constraints (the unknown duration of the vertical journeys, robotic "voice-over" announcing the floors, etc.) transformed into virtues, *Lift* is a little gem of documentary comedy. The lift, like a miniature film studio – the flies, a kind of metaphorical and ironic double of the director, which appear in certain cut-aways, come from a pet shop! —allows individuals to act out, to become the actors of their "minuscule lives" for a few seconds, compelled by the open questions of their interlocutor—What did you dream last night? Tell me your best childhood memory... The apparent fluidity of the exchanges, entirely reassembled in the editing, thus reveals a teeming microcosm populated by fragile, larger than life and, above all, very human protagonists.

– Emmanuel Chicon

Photography

Marc Isaacs

Sound

Stuart Bruce, Nick Fry

Editing

Russell Crockett

Production

Belinda Giles, Andrew Hinton

Filmography

2020 The Filmmaker's House
2017 Rainy Days
2016 Touched by Murder (sf)
2014 Outsiders (sf)
2011 The Old Man and His Bed
2009 Men of the City
2007 All White in Barking
2003 Calais : la dernière frontière
2001 Lift

Contact

AndanaFilms

contact@andanafilms.com

Sans soleil

Chris Marker
France | 1983 | 104' | French



Fr Une femme inconnue – Florence Delay – lit les lettres que lui adresse un caméraman free-lance, Sandor Krasna (un des nombreux pseudos de Chris Marker), parcourant le monde, attiré par ce qu'il appelle les deux « pôles extrêmes de la survie » : le Japon et l'Afrique, plus particulièrement la Guinée-Bissau et les îles du Cap-Vert. Décrire en quelques mots *Sans Soleil*, poème-essai proliférant et méditatif, relève de la gageure. Ce chef-d'œuvre absolu signé Chris Marker (1921-2012) a été réalisé au début des années 1980 avec des moyens dérisoires

détaillés, non sans humour, par l'auteur : « une caméra Beaulieu 16mm, muette avec bobines de 30m – 2'44 d'autonomie! – et un petit magnétophone à cassettes – même pas un walkman, qui n'existait pas encore... Le seul élément sophistiqué – pour l'époque – était le synthétiseur d'images Spectre, emprunté pour quelques jours ». À partir de cette « pauvreté » technique assumée, Marker élabore une fascinante composition audio-visuelle en spirale qui envisage le cinéma comme une « machine à reprendre le tissu du temps ».

Screenplay, Editing
Chris Marker

Photography
Chris Marker alias Sandor Krasna

Sound
Paul Bertault, Antoine Bonfanti

Music
Chris Marker alias Michel Krasna

Production
Argos Films

Filmography
2004 Chats perchés
2000 Une journée d'Andrei Arsenevitch
1993 Le Tombeau d'Alexandre
1983 Sans soleil
1977 Le Fond de l'air est rouge
1966 Si j'avais quatre dromadaires
1965 Le Mystère Koumiko
1963 Le Joli Mai
1962 La Jetée (sf)
1961 Cuba Si
1958 Lettre de Sibérie
1956 Dimanche à Pékin (sf)
1953 Les Statues meurent aussi (sf)
1952 Olympiade 52

Contact
trigon-film
info@trigon-film.org

De Eine unbekannte Frau – Florence Delay – liest die Briefe vor, die ihr der freiberufliche Kameramann Sandor Krasna (eines der vielen Pseudonyme von Chris Marker) auf seinen Reisen um die Welt geschrieben hat, angezogen von dem, was er die beiden «extremen Pole des Überlebens» nennt: Japan und Afrika, insbesondere Guinea-Bissau und die Kapverdischen Inseln. Es ist ein Ding der Unmöglichkeit, *Sans Soleil*, Gedicht und Essay zugleich, in wenigen Worten zu beschreiben. Dieses absolute Meisterwerk wurde Anfang der 1980er-Jahre von Chris Marker (1921-2012) mit dürftigen Mitteln realisiert, die er nicht ohne Humor aufzählt: «Eine Beaulieu-Kamera 16 mm, stumm mit 30 m Spulen (2'44 Autonomie!) und ein kleiner Kassettenrecorder – nicht einmal ein Walkman, den es damals noch nicht gab ... das einzige – für die damalige Zeit – hochentwickelte Element war der für ein paar Tage ausgeliehene Bild-Synthesizer Spectre». Mit dieser akzeptierten technischen «Armut» kreierte Marker eine faszinierende spiralförmige audiovisuelle Komposition, die das Kino wie eine «Maschine, die das Gewebe der Zeit stopft» betrachtet.

En An unknown woman—Florence Delay—reads the letters sent to her by a freelance cameraman, Sandor Krasna (one of the many pseudonyms of Chris Marker), who travels the world, drawn by what he calls the two "extreme poles of survival": Japan and Africa, more specifically Guinea-Bissau and the Cape Verde islands. To describe *Sans Soleil*, a plentiful and meditative poem-essay, in a few words is almost impossible. This absolute masterpiece by Chris Marker (1921-2012) was made at the beginning of the 1980s with scant resources described, not without humour, by the author as "a 16mm Beaulieu silent film camera with 30m reels—2'44 of battery life!—and a small tape recorder—not even a Walkman, which did not yet exist... The only sophisticated element—for the time—was the Spectre video synthesizer, borrowed for a few days". From this assumed technical "poverty", Marker elaborates a fascinating audio-visual spiral composition that envisages cinema as a "machine for mending the fabric of time". – Emmanuel Chicon

Atelier Tatiana Huezo

Tatiana Huezo

A biography



Fr À travers une œuvre aussi engagée que personnelle, Tatiana Huezo brosse le portrait de son pays et dénonce les mécanismes de la terreur, en recourant à un langage poétique qui parvient avec pudeur à donner corps à l'absence, à la violence et à la souffrance. Née au Salvador et vivant au Mexique, Tatiana Huezo est diplômée du Centro de Capacitación Cinematográfica et détient un Master en Documentaire de création de l'Université Pompeu Fabra. Après ses premiers essais – des courts métrages tels que *Arido* (1994) ou *Familia* (2004) – elle obtient une renommée internationale avec son premier long métrage, *El lugar más pequeño* (2011), présenté à Visions du Réel 2011 et lauréat Grand prix pour le meilleur long métrage. Après le court métrage *Ausencias* (2015), elle réalise *Tempestad* (2016), présenté en première mondiale à la Berlinale et primé par quatre Prix Ariel – décernés par l'Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas. Depuis, elle a non seulement enseigné le cinéma dans divers contextes académiques mais aussi écrit le livre *El Viaje, rutas y caminos andados para llegar a otro planeta*. En 2021, elle révèle son premier film de fiction, *Noche de fuego*.

De Mit einem ebenso engagierten wie persönlichen Werk zeichnet Tatiana Huezo ein Porträt ihres Landes und prangert schonungslos die Mechanismen des Terrors an. Mit grosser Feinfühligkeit gelingt es ihr mit einer poetischen filmischen Sprache, Abwesenheit, Gewalt und Leid sichtbar zu machen. Tatiana Huezo wurde in El Salvador geboren und lebt in Mexiko. Sie besitzt ein Diplom des Centro de Capacitación Cinematográfica und einen Master im Dokumentarfilm von der Universität Pompeu Fabra in Barcelona. Nach ihren ersten Werken – Kurzfilme wie *Arido* (1994), *Familia* (2004) oder *Sueño* (2005) – erlangte sie mit ihrem Langfilm *El lugar más pequeño* (2011), der bei Visions du Réel 2011 internationale Premiere feierte und mit dem Preis «Bester Dokumentarfilm» ausgezeichnet wurde, internationalen Ruhm. Aufgrund seines Erfolges wurde der Film ins Programm von mehr als 80 Festivals weltweit aufgenommen. Dann, nach dem Kurzfilm *Ausencias* (2015), führte sie bei *Tempestad* (2016) Regie, der bei der Berlinale (Sektion Forum) erstmals vorgeführt wurde und in vier Kategorien mit dem bedeutendsten mexikanischen Filmpreis Premio Ariel ausgezeichnet wurde, der von der Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas verliehen wird. In den letzten Jahren unterrichtete sie Film in verschiedenen internationalen akademischen Kontexten und schrieb das Buch *El Viaje, rutas y caminos andados para llegar a otro planeta*. 2021 erscheint ihr erster Spielfilm *Noche de fuego*.

En Born in Salvador and living in Mexico, Tatiana Huezo Sanchez graduated from the Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) film school and holds a Masters in Creative Documentary from Barcelona's Pompeu Fabra University. After her first attempts—short films such as *Arido* (1994), *Familia* (2004) or *Sueño* (2005)—she gained international renown with her first feature length film, *El lugar más pequeño* (2011), presented as an international premiere at Visions du Réel 2011 where it won the prize for Best Feature Film. Building on this success, the film was programmed by more than 80 festivals around the world. Then, following the short film *Ausencias* (2015), she directed *Tempestad* (2016), presented as a world premiere at the Berlinale (Forum section) and which won four Ariel awards—given by the Mexican Academy of Cinematographic Arts and Sciences. Over recent years, she has taught film in various international academic contexts and has written the book *El Viaje, rutas y caminos andados para llegar a otro planeta*. 2021 sees the release of her first fictional film, *Noche de fuego*.

Filmography

2021	Noche de fuego
2016	Tempestad
2015	El aula vacía (short: Ver, oír y callar)
2015	Ausencias
2011	The Tiniest Place
2005	Sueño
2004	Familia
2001	The Core of the Earth
1997	Tiempo caústico
1992	Arido

« Esperar » : Le regard et la voix dans le cinéma de Tatiana Huezo

Luciano Barisone

Fr Paysages urbains ; voix qui racontent. À l'écran, l'aridité d'un territoire. Puis, la pluie tombe. Une fille qui marche tenant un verre d'eau contenant un poisson. Un marché et des gens qui travaillent. Hors-champ, une voix féminine parle de la violence diffuse, pratiquée par les bandes du quartier, et des fréquentes incursions de la police à l'école. D'un côté, des images quasi sans contexte ; de l'autre, un récit qui décrit la situation et qui laisse percevoir les sentiments d'une jeunesse face à la dérégulation de son pays.

Ainsi commence, avec le court métrage *Arido*, le parcours cinématographique de Tatiana Huezo, qui va élaborer, au fil de ses expériences de témoin de la vie, un travail personnel et original sur des thématiques récurrentes dans le cinéma de l'Amérique latine : les fortes disparités socio-économiques, la pauvreté, le crime organisé, et la violence incontrôlée comme méthode de contrôle sociale et politique. Tout ça à travers sept courts métrages (*Arido*, *Tiempo Caústico*, *El Ombligo del Mundo*, *Familia*, *Sueño*, *Ver oír y callar*, *Ausencias*) et deux longs métrages (*El lugar más pequeño* et *Tempestad*).

Familia, surtout, semble être une étape importante : il s'agit là d'un témoignage qui montre comment vivre ensemble sans aucune forme d'exclusion. Ici aussi, les images montrent un paysage (des collines, des bois, des champs cultivés, et des nuages qui passent devant le soleil) et les corps des protagonistes de différents âges. Lui est fermier, elle aussi. Leurs voix en off racontent leur vie. Le couple s'était marié, avec l'accord de leurs familles. Puis, quand elle est tombée malade, il a accueilli sous leur toit la sœur de sa femme. Une cohabitation en marge des conventions débute ainsi. Des travaux agricoles et des tâches ménagères partagées, mais pas d'enfants. Le trio devint un objet de scandale et fut chassé de sa maison. Après une période de vagabondage, il en trouva une nouvelle. Et avec celle-ci un fils adoptif, qui plus tard se mariera et aura des enfants. La famille s'est agrandie et tou.te.s vivent ensemble, résistant.e.s dans l'harmonie.

Sueño et *Ver, oír y callar* sont eux deux exercices de formation. Le premier, réalisé dans le cadre de l'école Pompeu Fabre de Barcelone, est avant tout un essai visuel très contrôlé, une décomposition du paysage qui atteint une dimension onirique visant à créer une émotion, un sentiment. Le deuxième, segment d'un film collectif, part également d'un rêve pour raconter les craintes de la jeunesse féminine face à la vie quotidienne estudiantine, faite de lumières et d'ombres.

Mais c'est avec ses œuvres de maturité que la poétique de Tatiana Huezo prend une forme définie et peut-être définitive, en touchant à l'histoire personnelle de la cinéaste. Née au Salvador, exilée très jeune avec sa famille pour échapper à la violence sans contrôle de la guerre civile, elle revient dans son village natal avec l'intention de suivre à la fois les traces laissées par la mort et la renaissance collective. *El lugar más pequeño* commence avec les survivant.e.s qui errent autour des maisons en ruine et regardent la caméra, sans rien dire. Leurs corps et le paysage remplissent les plans. Les voix off les accompagnent en parlant du lien avec la terre, des saisons, des espoirs et des deuils, d'une reconstruction sociale en partant du bas. Tandis que les femmes préparent les repas, les mots s'accordent pour une leçon de politique. L'intonation vocale et le regard sont calmes et s'accompagnent mutuellement, sans user de force l'un sur l'autre. Le temps est maître. La nature est le témoin immobile des vicissitudes humaines. Les images des reliques de la guerre font place à celles, symboliques, de fournis au travail. Et enfin la grotte, qui fut le refuge de beaucoup de personnes ; et les noms des disparu.e.s, toute une génération. La voix et l'image avancent en parallèle, comme si elles appartenaient à des univers différents, en créant une relation symbiotique entre hier et aujourd'hui, entre le temps présent et la mémoire du passé.

Cette pratique cinématographique, qui laisse des traces profondes dans la conscience du.de la spectateur.rice, se retrouve dans les deux films suivants. *Ausencias* s'ouvre par une incursion dans la vie domestique d'une femme, en montrant des enfants et des adultes qui jouent ensemble, en évoquant les étapes d'une expérience conjugale et en racontant celles et ceux qui l'ont vécue, en particulier Brandon, le fils cadet. Puis, tout devient plus sombre et la douce vitesse des premières images devient plus lente,

comme alourdie. Le regard se pose sur des chambres vides et des murs ébréchés, et compose une forme de mosaïque abstraite de la vie quotidienne. Le récit revient sur les traces d'un cauchemar, celles d'un jour, quatre ans plus tôt, où son mari et son fils disparurent lorsqu'ils étaient en route pour l'aéroport. La police l'avait alors informée de plusieurs appels qu'elle avait reçus, dans la matinée, de la part d'automobilistes qui dénonçaient un enlèvement commis par des hommes armés. L'écharpe de son mari était tout ce qu'on avait retrouvée sur les lieux. Les années suivantes, la femme répète une même action : inlassablement, elle appelle le portable de son mari, encore actif, pour laisser des messages suppliants les ravisseurs de les libérer. Par ailleurs, ce qu'on voit, c'est la vie de tous les jours, marquée par une alliance avec d'autres familles qui souffrent des mêmes douleurs et par le rapprochement avec sa fille, aujourd'hui adolescente, et qui était restée comme en marge de sa perception en raison du deuil impossible. Le présent, c'est la fille qui nage dans une piscine, alors que l'image de Brandon se superpose à elle.

Mais, dans le cinéma de Tatiana Huezo, les voix sans visage donnent forme au récit, tandis que les images engendrent un complément visuel qui nous amène ailleurs. L'espace qui se crée entre les deux niveaux du récit est fantasmatique, un vide où débattent les pensées du spectateur, ainsi invité.e à l'interprétation.

Présent et mémoire sont aussi les éléments sur lesquels se construit et se développe son film suivant, *Tempestad*. Ici tout part d'une voix dans l'obscurité, celle d'une femme qui raconte son expérience en prison au moment où elle est libérée et retourne chez elle. Dans ce « road movie » fait de 2000 kilomètres en bus de la prison de Matamoros à Cancun et traversant un pays gris et venteux, le spectateur ne verra jamais le visage de la personne qui parle, laissé.e dans un espace totalement ouvert à l'évocation. L'histoire en bref : la femme fait partie d'un groupe de personnes innocentes, qui ont été accusées de trafic d'humains et ont été, pour cette raison, emprisonnées par les autorités, payant pour des crimes commis par d'autres. La femme parle, pendant qu'à l'écran défilent des images d'autoroutes, de station services, de postes de contrôle, de paysages urbains et ruraux, d'hôtels, de gens en voyage. Elle parle de son arrestation, de sa condamnation, de son transfert en prison, de ses horribles conditions de vie, de la découverte que l'institution carcérale est gérée par les criminels du Cartel du Golfe qui demandent de l'argent aux familles des détenus. Ici, soudainement, le récit s'arrête pour faire place à un autre, celui d'une femme, artiste de cirque, qui, sur fond d'images la montrant au travail, rappelle son expérience de clown et de mère ; et l'événement traumatique que constitue l'enlèvement de sa fille de vingt ans. Les deux récits s'alternent. D'un côté des travaux humiliants, des sévices, des rencontres avec l'avocat, à l'intérieur de la prison. De l'autre, des femmes artistes au travail, leurs conversations, des reconstitutions de l'enlèvement, des demandes de rançon. Et enfin, un peu d'espoir...et beaucoup d'attente.

En détachant les mots de ses personnages de leurs visages et de leurs actions, la cinéaste opère une séparation nette entre le corps visible et l'âme invisible du cinéma. Habituellement, dans un entretien filmé, la parole est complémentaire du corps et du visage, en devenant, souvent, explicative. Mais, dans le cinéma de Tatiana Huezo, les voix sans visage donnent forme au récit, tandis que les images engendrent un complément visuel qui nous amène ailleurs. L'espace qui se crée entre les deux niveaux du récit est fantasmatique, un vide où débattent les pensées du spectateur, ainsi invité.e à l'interprétation.

Le cinéma est l'abstraction, le phénomène, la théorie et la technique. Le film est l'objet concret, inspiré par un thème et décliné selon les indications du récit. Une telle démarche, un peu schématique, est nécessaire pour s'approcher du cinéma et des films de la cinéaste latino-américaine. Installée depuis longtemps au Mexique, elle part, dans son travail, de l'observation de la réalité qui l'environne et de son expérience personnelle. Le territoire de ses films est celui, physique, politique et culturel de l'Amérique centrale ; et c'est là que repose la dimension presque abstraite d'un paysage ensoleillé, désertique, peuplé de voix et de fantasmes.



Arido

Ce sont des images, des histoires, des voix qui défilent à deux vitesses : celle du regard qui observe calmement les paysages, les visages et les détails, comme s'ils étaient les pièces d'une mosaïque absente ; et celle de la voix qui suit le souvenir et l'émotion qu'elle exprime dès que la vie est évoquée.

L'expérience du monde est déclinée selon les coordonnées humaines, existentielles et sociales des lieux où les films sont tournés. Mais elle ne se résume pas à l'information anthropologique ou anthro-politique locale, parce que le monde est plein d'histoires semblables à celles que la cinéaste raconte. Alors, ce qui nous intéresse dans son cinéma n'est pas l'aspect thématique, mais celui qui, en partant de ce que l'on ne voit pas, nous révèle l'invisible. Et cet invisible, bien plus important que ce que l'on voit, nous ouvre la perception d'un immense vide, celui d'une humanité qui n'arrive pas à régler ses comptes avec elle-même et vit comme dans un deuil perpétuel.

Cependant, dans cette partition où les images sont les notes et la parole, la musique, tout n'est pas sombre. Les corps travaillent dans une autre direction et la cinéaste les accompagne avec un regard plein de promesses. Pour le saisir pleinement, il faut relever la fréquence avec laquelle un mot en particulier est prononcé par ses personnages, « esperar », et qui en espagnol porte le double sens de « attendre » et « espérer ».

Sur ce point, on ne peut pas oublier les mots prononcés à la fin d'un chef-d'œuvre de la littérature mondiale, consacré à un personnage persécuté en recherche de rédemption : *Le Comte de Montecristo* d'Alexandre Dumas. Les dernières phrases sont aussi une invocation : « Il faut avoir voulu mourir (...) pour savoir combien il est bon de vivre. Vivez donc et soyez heureux, enfants chéris de mon cœur, et n'oubliez jamais que, jusqu'au jour où Dieu daignera dévoiler l'avenir à l'homme, toute la sagesse humaine sera dans ces deux mots : « Attendre et espérer ! »

Selon Dumas, à tous les maux il n'y a que deux remèdes : le temps et le silence.

Tatiana Huezo choisit elle aussi deux remèdes, l'image et la parole. Mais l'attente et l'espoir font partie non seulement de son état d'esprit, mais aussi, et surtout, de sa manière de faire du cinéma. Calme, rassurante, réfléchie.

«Esperar»: Blick und Stimme im Kino von Tatiana Huezo

Luciano Barisone

De Urbane Landschaften, erzählende Stimmen. Auf der Leinwand ein Gebiet und seine Trockenheit. Dann kommt Regen. Ein gehendes Mädchen trägt ein Glas, in dem ein Fisch schwimmt. Ein Markt und arbeitende Menschen. Eine weibliche Stimme spricht aus dem Off über die diffuse Gewalt der Gangs des Viertels und die häufigen Polizeirazzien in der Schule. Auf der einen Seite beinahe kontextbefreite Bilder, auf der anderen eine Erzählung, die der Situation Struktur gibt und die Empfindungen einer Jugend durchscheinen lässt, die mit ihrem aus den Fugen geratenen Land konfrontiert ist.

So beginnt mit dem Kurzfilm *Arido* der filmische Werdegang von Tatiana Huezo, die ihre Erfahrungen als Augenzeugin des Lebens zu einem persönlichen und originellen Werk formt, dessen Fragestellungen das lateinamerikanische Kino prägen: massive sozioökonomische Ungleichheiten, Armut und organisiertes Verbrechen, unkontrollierte Gewalt als eine Methode, soziale und politische Kontrolle auszuüben. Themen, die die Filmemacherin in sieben Kurzfilmen (*Arido*, *Tiempo Caústico*, *El Ombligo del Mundo*, *Familia*, *Sueño*, *Ver, oír y callar*, *Ausencias*) und zwei Langfilmen (*El lugar más pequeño* und *Tempestad*) verarbeitet hat.

Vor allem der Kurzfilm *Familia*, der zeigt, wie das Zusammenleben ohne jede Form der Ausgrenzung möglich ist, scheint in dieser Entwicklung eine wichtige Phase darzustellen. Auch hier zeigen die Bilder eine Landschaft (Hügel, Wälder, bestellte Felder und vor der Sonne vorbeiziehende Wolken) und die Körper von Protagonisten unterschiedlichen Alters. Er ist Bauern, sie Bäuerin. Ihre Stimmen erzählen aus dem Hintergrund von ihrem Leben. Sie hatten mit dem Einverständnis ihrer Familien geheiratet. Als sie krank wurde, nahm er die Schwester seiner Frau in ihrem Haus auf. So begann ein Zusammenleben am Rande der gesellschaftlichen Norm. Die Haus- und Feldarbeit wurde geteilt, Kinder gab es nicht. Man zerriss sich die Münder über sie und sie wurden aus ihrem Haus verjagt. Nach einer Zeit des Umherziehens fanden sie ein neues Haus. Und mit ihm einen Adoptivsohn, der später heiratete und Vater wurde. Die Familie hatte sich vergrößert und lebte harmonisch miteinander, leistete Widerstand.

Sowohl *Sueño* als auch *Ver, oír y callar* entstanden als Übungsfilme während des Studiums. *Sueño*, gedreht während ihrer Ausbildung an der Universität Pompeu Fabra in Barcelona, ist vor allem ein sehr kontrollierter visueller Essay, ein Zerlegen der Landschaft, das eine traumähnliche Dimension erreicht und eine Emotion, ein Gefühl erzeugen soll. *Ver, oír y callar*, ein Ausschnitt aus einem Gemeinschaftsprojekt, nimmt als Ausgangspunkt ebenfalls einen Traum und erzählt von den Ängsten junger Frauen im Kontext des aus Licht und Schatten gemachten Studentenalltags.

Aber erst mit ihren späteren Werken und der Einbeziehung ihrer persönlichen Geschichte nimmt die Poetik von Tatiana Huezo eine feste, vielleicht endgültige Form an. Die aus El Salvador stammende Filmemacherin, die auf der Flucht vor der unbändigen Gewalt des Bürgerkriegs bereits sehr jung mit ihrer Familie ins Exil aufbrechen musste, kehrt mit der Absicht, sowohl den Spuren des Todes als auch der kollektiven Wiedergeburt zu folgen, in ihr Heimatdorf zurück. Und so beginnt *El lugar más pequeño* mit den Überlebenden, die um die Ruinen der Häuser wandeln und in die Kamera schauen, ohne etwas zu sagen. Ihre Körper und die Landschaft füllen die Einstellungen. Stimmen aus dem Hintergrund erzählen von der Verbundenheit mit dem Land, den Jahreszeiten, Hoffnungen und Trauer, dem sozialen Wiederaufbau von unten. Während die Frauen die Mahlzeiten zubereiten, vereinen sich die Stimmen zu einer Lehrstunde über Politik. Ruhige Stimmen und ruhige Blicke begleiten einander. Hier regiert die Zeit. Die Natur ist die regungslose Zeugin der Wechselfälle des Lebens. Bilder von Relikten des Krieges weichen den symbolträchtigen Bildern von arbeitenden Ameisen. Es folgt die Höhle, in der viele Menschen Zuflucht gefunden hatten. Und schliesslich die Namen der Verschwundenen – eine ganze Generation. Als gehörten sie verschiedenen Universen an, bewegen sich Stimme und Bild parallel zueinander und lassen eine symbiotische Beziehung zwischen gestern und heute, zwischen der Gegenwart und der Erinnerung an die Vergangenheit entstehen.

Diese filmische Vorgehensweise, die tiefe Spuren im Bewusstsein des Publikums hinterlässt, prägt auch die beiden nachfolgenden Filme. *Ausencias* beginnt mit einem

Vortasten in den häuslichen Alltag einer Frau, zeigt Kinder und Erwachsene beim gemeinsamen Spielen, deutet Phasen eines Ehelebens an und erzählt von jenen, die es erlebt haben, insbesondere Brandon, dem jüngeren Sohn. Dann wird alles düsterer und an die Stelle des sanften Tempos der ersten Bilder tritt etwas Behäbigeres, etwas beschwert Wirkendes. Die Kamera richtet sich auf leere Räume und abgeblätterte Wände und lässt ein abstraktes Mosaik des Alltags entstehen. Die Erzählung schwenkt zurück zu einem alptraumhaften Tag vor vier Jahren, als ihr Mann und ihr Sohn auf dem Weg zum Flughafen verschwanden. Von der Polizei erfuhr sie, dass am Vormittag mehrere Anrufe von Autofahrern eingegangen waren, die von einer Entführung durch bewaffnete Männer berichteten. Vor Ort wurde nur der Schal ihres Mannes gefunden. In den darauffolgenden Jahren wählt die Frau ständig die Nummer des immer noch empfangenden Handys ihres Mannes und fleht die Entführer in ihren Nachrichten an, die beiden freizulassen. Und man sieht das Alltagsleben, geprägt von der Verbindung mit anderen, vom selben Schmerz getroffenen Familien, und die Annäherung an ihre Tochter, die nun ein Teenager ist und aufgrund der unmöglichen Trauer in ihrer Wahrnehmung wie ausgegrenzt geblieben war. Die Gegenwart ist das in einem Pool schwimmende Mädchen, überlagert vom Bild Brandons.

Auf Gegenwart und Erinnerung baut auch ihr anschließender Film *Tempestad* auf. Hier beginnt alles mit einer Stimme in der Dunkelheit. Es ist die Stimme einer Frau, die nach ihrer Entlassung aus dem Gefängnis auf dem Nachhauseweg von ihren Erfahrungen im Gefängnis erzählt. Der Film, ein Road-Movie, führt während der 2000 Kilometer langen Busfahrt zwischen dem Gefängnis in Matamoros und der Stadt Cancun durch graue, windige Landschaften und das seiner Vorstellungskraft überlassene Publikum sieht nicht ein einziges Mal das Gesicht der Erzählerin. Die Frau ist Teil einer Gruppe von unschuldig verurteilten Menschen, die des Menschenhandels bezichtigt wurden und anstelle der wahren Schuldigen ins Gefängnis kamen. Während die Frau spricht, ziehen auf der Leinwand Bilder von Autobahnen, Tankstellen, Kontrollpunkten, städtischen und ländlichen Landschaften, Hotels und Reisenden vorüber. Sie erzählt von ihrer Verhaftung, ihrer Verurteilung, ihrer Inhaftierung, ihren grauenhaften Haftbedingungen und der Entdeckung, dass das Gefängnis von den Kriminellen des Golfkartells geleitet wird, die Geld von den Familien der Häftlinge einfordern. An dieser Stelle bricht die Erzählung plötzlich ab und geht vor dem Hintergrund von Bildern, die eine Zirkusfrau bei der Arbeit zeigen, über in deren Geschichte als Clownin und als Mutter und die traumatisierende Entführung ihrer zwanzigjährigen Tochter. Die beiden Geschichten wechseln sich ab. Auf der einen Seite das Gefängnis mit entwürdigenden Arbeiten, Misshandlungen, Treffen mit dem Anwalt. Auf der anderen Seite Zirkusfrauen bei der Arbeit, Gespräche zwischen ihnen, Nachstellungen der Entführung, Lösegeldforderungen. Und schliesslich etwas Hoffnung ... und viel Warten. Durch die Loslösung des Gesagten von den Gesichtern und Handlungen der Figuren erreicht die Filmemacherin eine scharfe Trennung zwischen dem sichtbaren Körper und der unsichtbaren Seele des Kinos. Üblicherweise ergänzt das Wort in einem gefilmten Gespräch den Körper und das Gesicht und wird oft zu einem erläuternden Element. In den Filmen von Tatiana Huezo hingegen geben die gesichtslosen Stimmen der Geschichte Gestalt, während die Bilder eine visuelle Ergänzung bilden, die uns an einen anderen Ort führt. Der zwischen den beiden Ebenen der Erzählung entstehende Raum ist phantasmatisch, eine Leere, in der die Gedanken des zur Interpretation eingeladenen Publikums debattieren können.

In den Filmen von Tatiana Huezo hingegen geben die gesichtslosen Stimmen der Geschichte Gestalt, während die Bilder eine visuelle Ergänzung bilden, die uns an einen anderen Ort führt. Der zwischen den beiden Ebenen der Erzählung entstehende Raum ist phantasmatisch, eine Leere, in der die Gedanken des zur Interpretation eingeladenen Publikums debattieren können.

Kino ist Abstraktion, Phänomen, Theorie und Technik. Der Film ist das konkrete Objekt, angeregt von einer Thematik und nach den Vorgaben der Erzählung aufgebaut. Eine solche, etwas schematische Herangehensweise ist notwendig, um sich dem Kino und den Filmen der lateinamerikanischen Filmemacherin zu nähern, die seit langem in Mexiko lebt und bei ihrer Arbeit die sie umgebende Realität und ihre persönlichen



Ausencias

Erfahrungen als Ausgangspunkt nimmt. Das Territorium ihrer Filme ist das der physischen, politischen und kulturellen Welt Mittelamerikas, wo auch die fast abstrakte Dimension einer sonnigen, wüstenhaften Landschaft, bevölkert von Stimmen und Phantasievorstellungen, verortet ist.

Bilder, Geschichten und Stimmen, die in zweierlei Geschwindigkeiten vorüberziehen: die des Blicks, der ruhig die Landschaften, Gesichter und Einzelheiten betrachtet, als wären es Teile eines unsichtbaren Mosaiks – und die der Stimme, die den Erinnerungen und Gefühlen folgt, die aus ihr herauszuhören sind, sobald das Leben zur Sprache kommt.

Das Erleben der Welt ist von den menschlichen, existentiellen und sozialen Koordinaten der Orte bestimmt, an denen die Filme gedreht werden. Doch sie beschränkt sich nicht auf anthropologische Informationen oder die politische Anthropologie des jeweiligen Ortes, denn die Welt ist voll von Geschichten, die Ähnlichkeit mit dem haben, was die Filmemacherin erzählt. An ihrem Kino interessiert uns folglich nicht so sehr die Thematik als das, was – ausgehend von dem, was wir nicht sehen – uns das Unsichtbare offenbart. Und dieses Unsichtbare, das um ein Vielfaches wichtiger ist als das, was wir sehen, eröffnet uns die Wahrnehmung der masslosen Leere einer Menschheit, die mit sich selbst nicht ins Reine kommt und in einer Form der ewigen Trauer verharrt.

Doch nicht alles ist düster in dieser Partitur, in der Bilder die Noten und Sprache die Musik sind. Die Körper streben in eine andere Richtung und die Filmemacherin begleitet sie mit verheissungsvollem Blick. Um dies wirklich begreifen zu können, muss man verfolgen, wie häufig unter all den Worten ihrer Figuren ein spezielles Wort vorkommt: «Esperar», was im Spanischen die doppelte Bedeutung von «warten» und «hoffen» hat.

An dieser Stelle kommen einem die letzten Sätze eines Meisterwerks der Weltliteratur in den Sinn, das von einer verfolgten und nach Erlösung suchenden Figur handelt: *Der Graf von Montecristo* von Alexandre Dumas. Ein Ende, das auch eine Beschwörung ist: «Man muss den Tod gewollt haben (...) um zu wissen, wie gut es ist, zu leben. Lebt also und seid glücklich, geliebte Kinder meines Herzens, und vergesst nie, dass bis zu dem Tag, an dem Gott die Güte haben wird, dem Menschen die Zukunft zu offenbaren, alle menschliche Weisheit in diesen zwei Worten liegen wird: Warten und hoffen!».

Für alle Übel gibt es laut Dumas nur zwei Heilmittel: die Zeit und die Stille.

Auch Tatiana Huezo hat zwei Heilmittel gewählt: das Bild und das Wort. Aber Warten und Hoffnung sind nicht nur Teil ihrer Geisteshaltung, sondern auch und vor allem ihrer Art, Filme zu machen. Ruhig, beruhigend, überlegt.

“Esperar”: Gaze and voice in the films of Tatiana Huezo

Luciano Barisone

En Urban landscapes; voices with a story to tell. On screen, the aridity of a landscape. Then, the rain falls. A girl walks with a glass of water containing a fish. A market and people working. Off-screen, a woman's voice talks of the widespread violence, committed by the local gangs, and the police's frequent incursions into schools. On the one hand, images with virtually no context; on the other, a story that describes the situation and suggests the feelings of a young generation towards the deregulation of their country.

Thus begins, with the short film *Arido*, the cinematographical path of Tatiana Huezo, who will go on to develop, through her experiences as a witness to life, a personal and original body of work on recurring themes of Latin American films: wide socio-economic disparities, poverty, organised crime, and unbridled violence as a method of social and political control. All of this through seven short films (*Arido*, *Tiempo Caústico*, *El Ombigo del Mundo*, *Familia*, *Sueño*, *Ver oír y callar*, *Ausencias*) and two feature length films (*El lugar más pequeño* and *Tempestad*).

Familia, especially, seems a significant milestone: it is a testimony of how we can live together without any form of exclusion. Here too, the images show landscapes (hills, forests, cultivated fields; and clouds that pass before the sun) and the bodies of the protagonists of different ages. He is a farmer, so is she. Their voiceovers describe their life. They had married, with the agreement of their families. Then, when she became ill, he welcomed his wife's sister into their home, marking the beginning of an unconventional cohabitation. Farm work and household chores are shared, but no children. The trio became an object of scandal and were driven out of their home. After a period of vagrancy, they found a new one. And with it an adopted son, who later married and had children. The family has grown and they all live together, resistant in harmony.

As for *Sueño* and *Ver, oír y callar*, these are both training exercises. The first, undertaken as part of the Pompeu Fabra film school in Barcelona, is above all a very controlled visual essay, a decomposition of scenery which reaches a dreamlike dimension aiming to create an emotion, a feeling. The second, a segment in a collective film, also starts with a dream to tell the story of the fears of young women in the face of daily student life, made up of light and shadows.

But it is with her mature works that Tatiana Huezo's sense of poetry takes on a defined, and perhaps definitive form, by touching on the filmmaker's personal history. Born in El Salvador, exiled very young with her family to escape the rampant violence of the civil war, she returns to her childhood village with the intention of following the traces of both death and collective rebirth. That is how *El lugar más pequeño* begins, with the survivors wandering around houses in ruin and wordlessly looking at the camera. Their bodies and the landscape fill the shots. Voiceovers accompany them, talking about the connection with the land, about seasons, hopes and bereavements, about a social reconstruction from the bottom up. While the women prepare meals, the words coalesce into a lesson in politics. The vocal intonation and the gaze are calm and accompany one other, without force. Time is king. Nature is the motionless witness to human trials and tribulations. The images of remnants of the war make way for the symbolic shots of ants at work. And finally, the cave, which was a refuge for many people, and the names of the disappeared, an entire generation. The voice and the image move forward in parallel, as if they belonged to different universes, whilst creating a symbiotic relationship between yesterday and today, between the present time and the memory of the past.

This cinematographic practice, which leaves profound traces in the consciousness of the spectator, can be found in the two following films. *Ausencias* opens with an incursion into the domestic life of a woman, showing children and adults playing together, evoking the stages of a marital experiment and telling the stories of those who experienced it, especially Brandon, the youngest son. Then, everything becomes darker and the gentle speed of the first images becomes slower, as if weighed down. The gaze rests on the empty rooms and chipped walls and composes an abstract form of mosaic of day-to-day life. The story returns to the traces of a nightmare, those of one day, four years previously, when her husband and sons disappeared on their way to

the airport. The police then informed her of several calls they'd received, that morning, from motorists reporting an abduction committed by armed men. Her husband's scarf was all that was found at the scene. The following years, the woman repeats the same action: she keeps calling her husband's still active mobile phone to leave messages begging the abductors to free them. Furthermore, what we see is everyday life, marked by an alliance with other families suffering the same pain and by the reconciliation with her now teenage daughter, who had remained at the fringes of her perception due to her impossibility to grieve. The present is her daughter swimming a pool, while the Brandon's picture is superimposed on her.

Present and memory are also the elements on which her following film, *Tempestad*, is built and developed. Here, it all starts with a voice in the darkness, that of a woman recounting her experience in prison at the time of her release and return home. In this 2,000 kilometres long 'road movie' by bus, from the prison in Matamoros to Cancun, crossing a grey and windy country, the spectator never sees the face of the speaker, left in a space completely open to evocation. The story in a nutshell: the woman is one of a group of innocent people who were accused of human trafficking and were consequently imprisoned by the authorities, paying for crimes committed by others. The woman talks while, on screen, images show motorways, service stations, check-points, urban and rural landscapes, hotels, people travelling... She talks of her arrest, her conviction, her transfer to prison, her awful living conditions, the discovery that the prison institution is run by the Gulf Cartel who demand money from the inmates' families. Here, suddenly, the tale stops to make way for another, that of a woman, a circus performer, who, against a backdrop of images showing her at work, recalls her experience as a clown and as a mother; and the traumatic event when her 20-year-old daughter was kidnapped. The two accounts alternate with each other. On the one hand, humiliating work, abuse, meetings with the lawyer, inside the prison. On the other, circus performers at work, their conversations, reconstructions of the kidnapping, ransom demands. And finally, a little hope... and a lot of waiting.

In the films of Tatiana Huezo, the faceless voices give shape to the story, while the images create a visual complement that takes us elsewhere. The space that is created between the two levels of the story is phantasmatic, a void where the thoughts of the spectator debate, and they are free to make their own interpretation.

By detaching the words of her characters from their faces and their actions, the filmmaker marks a clear separation between the visible body and the invisible soul of cinema. Usually, in a filmed interview, speech complements the body and the face, often becoming explanatory. However, in the films of Tatiana Huezo, the faceless voices give shape to the story, while the images create a visual complement that takes us elsewhere. The space that is created between the two levels of the story is phantasmatic, a void where the thoughts of the spectator debate, and they are free to make their own interpretation.

Cinema is abstraction, phenomenon, theory and technique. Film is the concrete object, inspired by a theme and adapted according to narrative's instructions. This somewhat schematic process is necessary to approach the cinema and filmmaking of the Latin American filmmaker. Having lived in Mexico for a long time, her work is based on the observation of the reality that surrounds her and on her personal experience. The territory of her films is the physical, political and cultural territory of Central America; and it is here that rests the almost abstract dimension of a deserted, sunny, landscape, populated with voices and fantasies.

These are images, stories, voices that go by at two speeds: that of the gaze that calmly observes the landscapes, faces and details as if they were the pieces of an absent mosaic; and that of the voice that follows the memory and the emotion that it expresses as soon as life is evoked.



Tempestad

The experience of the world is offered according to the human, existential and social coordinates of the places in which the films are shot. But it is more than just anthropological or local anthro-political information, because the world is full of stories that are similar to those told by the filmmaker. So, what interests us in her filmmaking is not so much the thematic aspect, but that which, starting from what we cannot see, reveals the invisible. And this invisible aspect, much more important than what we see, reveals an immense void, that of a humanity that is unable to settle its score with itself and lives in a kind of perpetual grief.

However, in this musical score, where the images are the notes and voices are the music, not everything is darkness. The bodies are working in another direction and the filmmaker accompanies them with a look full of promise. To fully grasp it, we have to note the frequency with which one word, among all the words of her characters, is used: "esperar", which, in Spanish, has the double meaning of "wait" and "hope".

On this point, we cannot forget the words used at the end of a masterpiece of world literature, dedicated to a persecuted character in search of redemption: *The Count of Monte Cristo* by Alexandre Dumas. The last sentences are also an invocation: "We must have felt what it is to die [...] that we may appreciate the enjoyments of living. Live, then, and be happy, beloved children of my heart, and never forget that until the day when God shall deign to reveal the future to man, all human wisdom is summed up in these two words: 'Wait and hope.'"

According to Dumas, there are only two remedies for all woes: time and silence.

Tatiana Huezo also chooses two remedies, the image and the word. But waiting and hoping are not only part of her state of mind but also, and above all, they are part of her way of making films. Calm, reassuring, thoughtful.

Raconter avec le cœur

Entretien mené par Luciano Barisone, janvier 2021

Fr Comment est née ta passion pour le cinéma ? Proviend-elle de tes expériences de vie, de la fréquentation des salles, ou des deux ? Quelles ont été les premières images de cinéma qui t'ont marquées ?

Ma passion est née des deux. Mon plus vieux souvenir est un long voyage par la route avec ma petite sœur et ma mère. Elle s'était séparée de mon père et j'avais le sentiment de fuir de notre maison. On était alors en 1979 et la guerre civile débutait dans le pays. Nous avons voyagé plusieurs jours en stop, du Salvador au Mexique, à l'arrière des pick-ups. Je me souviens du vent sur mon visage, des paysages immenses et du moment où nous avons traversé la frontière sans papiers.

Au Mexique, j'ai grandi à la campagne, entre vaches et chèvres. Pendant mon enfance, l'espace de jeux et de liberté était incroyable : à la maison, il n'y avait pas de télé, et peu de règles. Il y avait la prairie, la rivière, les animaux et les enfants des berger.e.s qui étaient nos ami.e.s. Je pense que mon cinéma vient également de là.

Puis, nous sommes allés vivre à Mexico City et, quand ma mère n'avait personne à qui me confier, elle m'emmenait avec elle à la Cinémathèque nationale, où nous voyions des films de David Lynch, Wim Wenders, Andreï Tarkovski, Rainer W. Fassbinder... J'avais dix ans et ces films me secouaient émotionnellement. Le cinéma était une puissante fenêtre de rêves où je me plongeais. Sentir que je pouvais être dans la peau d'un.e autre, vivre au plus proche ses douleurs, ses joies et ses cauchemars est sans doute à l'origine de mon parcours de cinéaste. Provoquer chez d'autres les mêmes sentiments que j'éprouvais face à l'écran était la seule chose que je voulais faire dans ma vie.

Comment se sont passées tes années de formation, au Centro de Capacitación Cinematográfica au Mexique et à l'Université Pompeu Fabra de Barcelone ?

Le CCC est un centre d'expérimentation incroyable, où chaque année je pouvais réaliser un nouveau film sous forme d'exercice. À cette époque, on filmait en 16 et 35mm. Cela m'a appris une certaine rigueur au moment de filmer, car on ne pouvait pas gaspiller les images.

J'ai eu accès à de grands maîtres tels que le directeur de la photo polonais Janusz Polom, qui me disait : « Ce n'est pas suffisant de regarder avec les yeux ; il faut que tu regardes avec le cœur ». Ma fascination pour cette idée, pour les atmosphères et la lumière, m'ont amenée à me spécialiser dans la direction de la photographie. Il nous emmenait marcher en montagne, on attendait que le soleil se couche puis il nous faisait observer comment la lumière se transformait. Il a semé en moi une graine d'amour et de respect pour l'image. Avec Janusz, j'ai découvert qu'il faut donner une partie de soi dans chaque acte de création.

Ensuite, à la Pompeu Fabra, j'ai découvert un cinéma documentaire qu'on ne voyait pas au Mexique, comme celui de José Luis Guerin.

Quel.le.s ont été tes auteur.e.s de formation ?

Au CCC, nous regardions les films de Frederick Wiseman, des frères Mayles, de Werner Herzog ou encore de Patricio Guzmán... J'ai aussi été très marquée par ma rencontre avec le cinéma de Claire Simon, comme j'ai aussi été influencée par des auteur.e.s mexicain.e.s, tel que Nicolás Echevarría.

À la Pompeu Fabra, l'idée que j'avais du documentaire a changé. J'ai connu là le travail d'auteur.e.s qui m'ont appris à regarder d'un autre point de vue, plus libre : notamment, Naomi Kawase, Victor Erice, Victor Kossakovsky et Raymond Depardon. J'ai aussi découvert des manières de faire des récits plus complexes et j'ai commencé à me demander comment raconter les histoires. J'ai compris que le contenu est nourri par la forme, que la forme a une voix et que cette voix est puissante. Mes réflexions sur la forme que j'ai adoptée plus tard dans mon premier long métrage *El lugar más pequeño* commencèrent à ce moment-là.

Qu'est-ce qui te rapproche des histoires que tu racontes dans tes films ? Comment les choisis-tu ? As-tu été témoin des faits décrits ?

Je garde avec toutes ces histoires un lien émotionnel important. Je ne peux pas dire que j'ai été témoin des faits, mais parfois je l'ai été des conséquences. Miriam, la protagoniste de *Tempestad* était très malade quand nous nous sommes rencontrées : elle souffrait, après son expérience de la prison, d'un stress post-traumatique et d'une profonde dépression. Elle m'a transmis sa peur, j'ai senti la vulnérabilité à laquelle la violence nous expose au Mexique, et l'impunité qui y règne. Je pense que ce qui me rapproche des histoires est le besoin de comprendre. Je voulais saisir la part d'obscurité qui a été semée en Miriam lors de son séjour en prison. Je crois aussi que le thème de la perte, sans l'avoir choisi consciemment, est une constante dans mes travaux.

El lugar más pequeño m'a permis de comprendre une partie de mon identité et de retrouver mon lieu de naissance. Je voulais savoir comment a été vécue la guerre, comment on survit à la perte de sa maison et des gens que l'on aime. C'était une guerre que je n'ai pas vécue ; mais la famille de mon père, elle, l'avait vécue, avec ses morts, ses disparitions et ses orphelins.e.s. Je voulais savoir comment les gens de ma génération avaient vécu ce que j'avais suivi de loin.

Comment construis-tu tes films ? Quelles sont, selon ton expérience, les étapes les plus importantes ? La recherche, la prise de contact, l'enregistrement de l'image, celui du son, le montage ou la post-production ?

Pour moi, la base du travail est la recherche sur le terrain. J'ai besoin de m'approcher le plus possible de la vie des personnes avec qui je vais travailler. C'est un moment où l'on éprouve une forte émotion, mais aussi la peur de se faire rejeter, la peur de déranger ou d'avoir des problèmes. Mais quand tu contrôles cette peur et que tu es prêt.e à entrer dans la vie des autres, les choses viennent spontanément. Sans ce premier pas, le film va naître difficilement.

Je considère aussi que l'exploration de l'espace que l'histoire va habiter est fondamentale pour la construction d'une dramaturgie propre. Ce qui m'intéresse est de lier cet espace à la construction des personnages, à leur essence. Parce que l'espace comprend les atmosphères visuelles et souvent aussi émotionnelles de l'histoire. Et c'est à ce stade qu'apparaît une partie de la structure dramatique, de l'esthétique et de la forme narrative.

Dans tes films, il y a une relation particulière entre les images et les voix qui les accompagnent. Les premières

sont basées sur l'observation (souvent de détails de la réalité) alors que les deuxièmes racontent (en ne montrant que rarement les visages de celles et ceux qui parlent)...

Mon exploration de la voix apparaît avec *El lugar más pequeño*, car je voulais mettre la voix des personnages au premier plan de l'histoire. Tout le film est raconté par la voix en off des personnages. J'ai décidé de ne pas utiliser la caméra pour réaliser ces entretiens et d'enregistrer le son uniquement. Dans ce film, j'ai appris que la voix est un élément narratif qui rapproche avec beaucoup de force des personnages, à leur son, à leur temps, à leur respiration, à tout ce qui s'expriment par la voix et qui permet de voir une personne de l'intérieur.

La voix est au cœur de ce film et aussi du suivant, *Tempestad*, où j'ai voulu aller encore plus loin en décidant de ne pas montrer le visage de la protagoniste. Je voulais lier sa voix aux visages que nous voyons le long du voyage, qui pour moi représentent un pays, mais aussi le fait que, ce qui lui est arrivé pourrait arriver à n'importe qui.

D'autre part, pendant le tournage, je n'ai pas l'habitude d'enregistrer les entretiens en premier, puis, en partant d'eux, de chercher les images. Les deux choses se passent en même temps. Ainsi, les deux discours – le visuel et le sonore – peuvent se construire indépendamment l'un de l'autre. C'est un processus intuitif. Et du mélange de ces deux discours en surgit un troisième qui est le film.

Si on peut faire une comparaison entre le cinéma et les autres arts visuels, je pense que la structure de tes films se rapproche plus de celle de la mosaïque que de la peinture, car son rythme est fait de fragments aux contours nets plutôt que de traits fluides...

Je pense que *Tempestad* a beaucoup de ça. On voyage dans un bus et, quand on regarde par la fenêtre, on voit un paysage; mais nos pensées sont ailleurs. Le film est construit comme ça. D'un côté, il y a un voyage du nord au sud du Mexique, et les images de la vie de cirque, chargées d'atmosphères, qui représentent le paysage émotionnel des personnages. De l'autre, la voix compte les faits vécus. Je voulais que l'image ne montre pas ce que la voix raconte. L'image travaille à l'évocation. Je voulais ouvrir un espace pour que le spectateur.ice puisse compléter l'histoire, avec sa propre imagination et ses propres peurs.

Chaque film a son histoire. *Familia* me semble important, car il décline une poétique que je sens profondément ancrée en toi, celle de l'inclusion plutôt que celle de l'exclusion sociale. Qu'en penses-tu? Et peux-tu nous dire quelques mots sur tes autres courts métrages?

Familia a été mon premier voyage vers la vie des autres en tant que cinéaste. Comme déjà dit, je commence par explorer un lieu que j'ai besoin de comprendre et de découvrir; et dans ce processus, je deviens complice et témoin. Je ne sais pas travailler autrement. J'ai besoin de toucher et de sentir l'autre dans sa totale intimité; et sur ce chemin, il faut aussi se montrer, partager quelque chose à propos de soi. C'est ce qui s'est passé avec *Familia*. J'ai mis beaucoup de temps à gagner la confiance des personnes avec lesquelles je voulais faire le film. Puis, j'ai vécu avec eux.elles un mois. Ils m'ont fait part de leur vie secrète, et m'ont laissée entrer dans leur univers. Cette expérience m'a confirmé vouloir devenir documentariste. J'ai appris que le documentaire est un chemin de résistance et que, comme aucun autre genre de cinéma, il oblige à regarder sans hâte le monde que tu veux attraper.

Concernant les autres courts métrages: *Arido* a été mon premier exercice narratif à l'école. Je l'ai filmé sur la terrasse d'un petit studio où je vivais. Mes voisin.e.s et mes sœurs ont

joué les acteur.trice.s. Je l'ai tourné en 16mm et monté avec une moviola. De cette terrasse, je voyais et écoutais la ville, les sons du film sont faits des sentiments qu'elle provoquait en moi.

Sueño fut un exercice réalisé dans le cadre d'un cours de Victor Kossakovsky qui avait été invité à travailler avec les élèves de la Pompeu Fabra. Notre mission était de tourner un plan unique, un long panoramique.

Ver, oír y callar est un court métrage que j'ai été chargée de diriger pour un film collectif sur l'abandon scolaire. J'ai décidé de revenir au Salvador et chercher une histoire d'enfants expulsé.e.s de l'école par peur des gangs qui contrôlent le pays.

L'épine dorsale de ta production cinématographique est composée de trois films – *El lugar más pequeño*, *Ausencias* et *Tempestad* – qui nous donnent une pré-cision sensation de la situation humaine et sociale en Amérique centrale et surtout au Mexique. Quelle a été la réaction des spectateur.ice.s dans ces pays?

La réaction du public en Amérique latine est souvent cathartique. Au Mexique, face à *Tempestad* et *Ausencias*, le public avait besoin de parler. Les spectateur.ice.s racontaient des expériences similaires. Il y a eu une réaction collective à la fin des projections, où la douleur et le sentiment d'impuissance étaient palpables; et où la question « que devons-nous faire pour arrêter ça? » nous ébranlait tous.tes. Ce fut important de sentir que le film provoquait ce genre de questions et la nécessité de briser le silence, de partager les émotions. Avec *El lugar más pequeño*, je me rappelle que les gens du village me demandaient de laisser une copie du film à la Maison du peuple, parce que c'était une partie de leur mémoire et que les enfants devaient la connaître.

Une dernière question qui me semble fondamentale: comment vis-tu ton expérience de femme cinéaste en Amérique latine?

J'ai commencé mon parcours avec l'idée de devenir directrice de la photo, mais, à cette époque, c'était difficile d'accéder à ce poste en tant que femme. Les cinéastes doutaient de la créativité des femmes et utilisaient l'excuse de la caméra et des accessoires trop lourds pour elles. Aussi, trouver une équipe qui puisse être respectueuse de mon travail ne fut pas facile. Depuis quelques années, après avoir fait face à tout ça, je me suis éloignée du chemin de la photo. À la suite de mon premier long métrage, j'ai changé de direction. En tant que cinéaste, je n'ai plus eu de problèmes liés à mon genre. Ceci dit, je ne peux pas nier que la photo reste importante pour moi. Mes films sont nourris par la recherche de l'image et j'aime dessiner l'univers visuel des histoires. Je travaille en étant très proche du. de la directeur.trice de la photo et quelques fois je prends moi-même la caméra.

Mit dem Herzen erzählen

Das Gespräch führte Luciano Barisone, Januar 2021

De Wie ist deine Leidenschaft für Kino entstanden? Aus deiner Lebenserfahrung, durch Kinobesuche oder beides? Welche ersten Kinobilder haben dich geprägt?

Sie ist durch beides entstanden. Meine erste Erinnerung ist eine lange Fahrt auf der Strasse mit meiner kleinen Schwester und meiner Mutter. Sie hatte sich von meinem Vater getrennt und ich hatte das Gefühl, wir würden von zuhause fliehen. Das war 1979 und im Land brach gerade der Bürgerkrieg aus. Wir sind mehrere Tage per Autostopp, von El Salvador nach Mexiko, auf der Ladefläche von Pick-ups gefahren. Ich erinnere mich an den Wind auf meinem Gesicht, an weite Landschaften und den Moment, als wir ohne Papiere die Grenze überquerten.

In Mexiko wuchs ich auf dem Land auf, zwischen Kühen und Ziegen. Der Platz zum Spielen und die Freiheit während meiner Kindheit waren riesig: zuhause gab es keinen Fernseher und nicht viele Regeln. Es gab Felder, den Fluss, Tiere und die Kinder der Hirten, die unsere FreundInnen waren. Ich glaube, dass das meine Filme beeinflusst hat.

Dann zogen wir nach Mexiko City und, wenn meine Mutter niemanden hatte, der auf mich aufpassen konnte, nahm sie mich mit in die nationale Kinemathek, wo wir uns Filme von David Lynch, Wim Wenders, Andrei Tarkowski und Rainer W. Fassbinder ansahen ... Ich war zehn Jahre alt und diese Filme wühlten mich emotional auf. Das Kino war ein mächtiges Traumfenster, in das ich mich stürzte. Zu merken, dass ich in die Haut einer anderen Person schlüpfen, ihre Schmerzen, ihre Freuden und ihre Alpträume aus nächster Nähe miterleben konnte, hat meinen Werdegang als Filmemacherin sicherlich geprägt. Ich hatte nur einen Berufswunsch, ich wollte in anderen dieselben Gefühle auslösen, die ich vor dem Bildschirm fühlte.

Wie waren deine Ausbildungsjahre im Centro de Capacitación Cinematográfica in Mexiko und an der Universität Pompeu Fabra Barcelona?

Das CCC ist ein grossartiges Experimentierzentrum, dort konnte ich jedes Jahr einen neuen Film machen, um zu üben. Damals filmten wir auf 16 mm und 35 mm Film. Dabei habe ich eine gewisse Disziplin beim Filmen gelernt, weil man die Bilder nicht verschwenden durfte.

Ich hatte Kontakt zu den grossen Meistern wie dem polnischen Kameramann Janusz Polom, der zu mir sagte: «Es genügt nicht, nur mit den Augen zu sehen; du musst mit dem Herzen schauen». Meine Faszination für diese Idee, für die Atmosphären und das Licht, haben mich dazu gebracht, mich auf die Fotografie zu spezialisieren. Er nahm uns mit zum Wandern in die Berge, wir warteten, bis die Sonne unterging, und er liess uns beobachten, wie sich das Licht veränderte. Er weckte die Liebe und den Respekt für das Bild in mir. Durch Janusz entdeckte ich, dass man bei jedem Akt der Schöpfung einen Teil von sich geben muss.

Dann, an der Universität Pompeu Fabra, entdeckte ich den Dokumentarfilm, den es in Mexiko nicht gab, zum Beispiel die Werke von José Luis Guerín.

Welche AutorInnen haben deine Ausbildung geprägt?

Im CCC schauten wir die Filme von Frederick Wiseman, der Brüder Maysles, von Werner Herzog und Patricio Guzmán ... Meine Begegnung mit dem Werk von Claire Simon hat mich ebenfalls sehr geprägt, aber auch mexikanische AutorInnen, zum Beispiel Nicolás Echevarría.

An der Universität Pompeu Fabra hat sich meine Wahrnehmung des Dokumentarfilms verändert. Ich habe die Arbeit von AutorInnen kennengelernt, die mich gelehrt haben, die Dinge aus einer anderen, freieren Perspektive zu sehen: darunter unter anderem Naomi Kawase, Victor Erice, Victor Kossakovsky und Raymond Depardon. Ich habe ausserdem Möglichkeiten für komplexere Erzählungen entdeckt und begonnen, mich zu fragen, wie man Geschichten erzählt. Ich habe verstanden, dass der Inhalt von der Form genährt wird, dass die Form eine Stimme hat und dass diese Stimme kraftvoll ist. Damals begannen meine Überlegungen zu der Form, die ich später in meinem ersten Langfilm *El lugar más pequeño* übernommen habe.

Wie nähерst du dich den Geschichten, die du in deinen Filmen erzählst? Wie wählst du sie aus? Hast du das, was du beschreibst, selbst miterlebt?

Ich habe eine grosse emotionale Bindung zu all diesen Geschichten. Ich kann nicht sagen, dass ich sie miterlebt habe, aber manchmal habe ich ihre Folgen erlebt. Miriam, die Protagonistin in *Tempestad*, war sehr krank als wir uns trafen: nach ihrer Erfahrung im Gefängnis litt sie an posttraumatischem Stress und einer schweren Depression. Sie hat ihre Angst auf mich übertragen, ich habe die Verletzlichkeit gespürt, der die Menschen durch die Gewalt und die Straflosigkeit in Mexiko ausgesetzt sind. Ich glaube, dass es das Bedürfnis ist, zu verstehen, das mich mit den Geschichten verbindet. Ich wollte die Dimension der Dunkelheit verstehen, die während ihrer Zeit im Gefängnis in Miriam aufgekeimt ist. Ich glaube auch, dass das Thema Verlust eine Konstante in meinen Arbeiten ist, ohne dass ich es bewusst gewählt habe.

El lugar más pequeño hat es mir ermöglicht, einen Teil meiner Identität zu verstehen und an meinen Geburtsort zurückzukehren. Ich wollte wissen, wie die Menschen den Krieg erlebt hatten, wie sie den Verlust ihrer Häuser und von geliebten Menschen überwunden haben. Es war ein Krieg, den ich nicht selbst erlebt habe, aber die Familie meines Vaters hat ihn erlebt, mit seinen Toten, seinen Verschwundenen und seinen Waisen. Ich wollte wissen, wie die Menschen meiner Generation das erlebt haben, was ich nur aus der Ferne mitverfolgt habe.

Wie baust du deine Filme auf? Was sind erfahrungsgemäss für dich die wichtigsten Schritte? Die Recherche, die Kontaktaufnahme, die Aufnahme der Bilder, des Tons, der Schnitt oder die Post-Produktion?

Für mich ist die Recherche vor Ort die Grundlage der Arbeit. Ich muss dem Leben der Menschen, das ich zeigen werde, so nah wie möglich sein. Es ist ein Moment, in dem man starke Emotionen verspürt, aber auch Angst, zurückgewiesen zu werden, Angst zu stören oder Probleme zu bekommen. Doch wenn man diese Angst kontrolliert und bereit ist, in das Leben der anderen einzudringen, passiert alles spontan. Ohne diesen ersten Schritt wird die Entstehung des Films erschwert.

Meiner Meinung nach ist auch die Erforschung des Raumes, in dem die Geschichte spielen wird, fundamental, um eine eigene Dramaturgie aufzubauen. Ich möchte diesen Raum mit der Entstehung der Charaktere, ihrer Essenz, verbinden. Weil der Raum die visuellen und häufig auch die emotionalen Atmosphären der Geschichte umfasst. Und in diesem Stadium

zeichnet sich ein Teil der dramatischen Struktur, der Ästhetik und der Erzählform ab.

In deinen Filmen gibt es eine besondere Beziehung zwischen den Bildern und den Stimmen, die sie begleiten. Erstere basieren auf der Beobachtung (häufig marginale Details der Realität), Zweitere erzählen (während man nur selten die Gesichter derjenigen sieht, die sprechen) ...

Meine Erforschung der Stimme entstand bei *El lugar más pequeño*, weil ich die Stimme der Personen in den Vordergrund der Geschichte stellen wollte. Der ganze Film wird von der Off-Stimme der Personen erzählt. Ich habe beschlossen, die Kamera nicht zu verwenden, um diese Gespräche zu führen, sondern nur den Ton aufzuzeichnen. Bei diesem Film habe ich gelernt, dass die Stimme ein kraftvolles narratives Element ist, das es ermöglicht, sich Personen, ihrem Klang, ihrer Zeit, ihrer Atmung und den anderen Merkmalen, die durch die Stimme zum Ausdruck kommen, anzunähern und sie von innen zu sehen.

Die Stimme ist das Herz dieses und auch meines nächsten Filmes *Tempestad* geworden, bei dem ich noch weitergehen wollte und beschlossen habe, das Gesicht der Protagonistin nicht zu zeigen. Ich wollte ihre Stimme mit den Gesichtern verbinden, die wir auf der Reise sehen, die für mich für ein Land stehen, aber auch für die Tatsache, dass das, was ihr passiert ist, allen passieren kann.

Andererseits zeichne ich während des Drehs für gewöhnlich nicht zuerst die Gespräche auf, um davon ausgehend auf die Suche nach Bildern zu gehen. Beides findet gleichzeitig statt. So können die beiden Diskurse – der visuelle und der akustische – unabhängig voneinander entstehen. Das ist ein intuitiver Prozess. Und aus der Mischung dieser beiden Diskurse entsteht ein dritter, der Film.

Im Vergleich zu den anderen visuellen Künsten glaube ich, dass die Struktur deiner Filme der des Mosaiks in der Malerei am nächsten kommt, weil er in trockenen Segmenten statt in fließenden Zügen voranschreitet ... Ich glaube, dass das auf *Tempestad* sehr gut zutrifft. Man fährt mit dem Bus und wenn man aus dem Fenster schaut, sieht man eine Landschaft, aber mit den Gedanken ist man woanders.

So ist der Film aufgebaut. Auf der einen Seite eine Reise von Nord- nach Südamerika und die Bilder des Zirkuslebens, voller Atmosphären, die die emotionale Landschaft der Charaktere darstellen. Auf der anderen erzählt die Stimme die erlebten Fakten. Ich wollte, dass das Bild nicht zeigt, was die Stimme erzählt. Das Bild soll etwas heraufbeschwören. Ich wollte einen Raum schaffen, in dem der die ZuschauerIn die Geschichte mit seiner eigenen Vorstellungskraft und seinen eigenen Ängsten ergänzen kann.

Jeder Film erzählt eine Geschichte. *Familia* scheint mir wichtig, weil er eine Poetik offenbart, die meiner Meinung nach tief in dir verankert ist, die der sozialen Inklusion statt der Exklusion. Was glaubst du? Und kannst du uns kurz etwas zu deinen anderen Kurzfilmen sagen?

Familia war meine erste Reise in das Leben der anderen als Filmemacherin. Wie schon gesagt, ich erkunde einen Ort, den ich verstehen und entdecken muss; und während dieses Prozesses werde ich zur Komplizin und zur Zeugin. Anders kann ich nicht arbeiten. Ich muss den anderen in seiner ganzen Intimität berühren und spüren können und dabei muss man auch sich zeigen, etwas über sich selbst preisgeben. Das ist bei *Familia* passiert. Es hat lange dauert, bis ich das Vertrauen der Personen, mit denen ich den Film machen wollte, gewonnen hatte. Dann habe ich einen Monat mit ihnen zusammengelebt.

Sie haben ihr geheimes Leben mit mir geteilt und mich in ihre Welt eintreten lassen. Diese Erfahrung hat bei mir zu dem Entschluss geführt, Dokumentarfilme zu machen. Ich habe gelernt, dass der Dokumentarfilm ein Weg des Widerstands ist und dass er dich – wie kein anderes Filmgenre – zwingt, die Welt, die du einfangen willst, ohne zu zögern zu betrachten.

Was meine anderen Kurzfilme angeht: *Arido* war meine erste Erzählübung in der Schule. Ich habe auf der Terrasse einer kleinen Einzimmerwohnung gefilmt, in der ich wohnte. Meine Nachbarn und meine Schwestern waren die SchauspielerInnen. Ich habe auf 16 mm Film gedreht und mit einer Moviola gearbeitet. Von der Terrasse aus sah und hörte ich die Stadt, die Klänge des Films sind aus Gefühlen entstanden, die sie in mir auslöste.

Sueño ist das Ergebnis einer Übung aus einem Kurs von Victor Kossakovsky, der eingeladen worden war, mit den Studierenden der Universität Pompeu Fabra zu arbeiten. Wir hatten die Aufgabe, eine einzige Einstellung aufzunehmen, ein langes Panorama.

Bei dem Kurzfilm *Ver, oír y callar* führte ich für einen kollektiven Film über den vorzeitigen Schulabbruch Regie. Ich beschloss, nach El Salvador zurückzukehren und nach Kindern zu suchen, die aus Angst vor den Banden, die das Land kontrollieren, von der Schule verwiesen wurden.

Das Rückgrat deiner filmischen Produktion besteht aus drei Filmen – *El lugar más pequeño*, *Ausencias* und *Tempestad* – die uns einen genauen Eindruck der menschlichen und sozialen Situation in Mittelamerika und vor allem in Mexiko vermitteln. Wie haben die ZuschauerIn in diesen Ländern reagiert?

Die Reaktion der Zuschauer in Mittelamerika ist oft kathartisch. Bei *Tempestad* und *Ausencias* hatte das Publikum in Mexiko das Bedürfnis, sich zu äussern. Die ZuschauerIn erzählten von ähnlichen Erfahrungen. Es gab eine kollektive Reaktion am Ende der Vorführungen, die den Schmerz und die Machtlosigkeit spürbar machte; und alle wurden von der Frage umgetrieben, was getan werden muss, damit das aufhört. Es war wichtig, zu spüren, dass der Film diese Fragen aufwarf, und die Notwendigkeit, das Schweigen zu brechen, Gefühle zu teilen. Bei *El lugar más pequeño* baten mich die Leute aus dem Dorf um eine Kopie des Films für das Haus des Volkes, weil er ein Teil ihres Gedächtnisses ist, das die Kinder kennen müssen.

Noch eine letzte Frage, die mir grundlegend erscheint: Wie erlebst du es, als Frau in Mittelamerika Filme zu machen?

Am Anfang meiner Karriere wollte ich Kamerafrau werden, aber das war damals als Frau schwierig. Die Filmemacher stellten die Kreativität von Frauen in Frage und bedienten sich der Ausrede, die Kamera und das Zubehör sei für Frauen zu schwer. Ausserdem war es nicht leicht, ein Team zu finden, das meine Arbeit respektierte. Seit einigen Jahren, nachdem ich mit all dem konfrontiert war, habe ich mich von der Kamera entfernt. Und nachdem ich Regie bei meinem ersten Langfilm geführt hatte, schlug ich eine andere Richtung ein. Als Filmemacherin hatte ich keine Probleme mehr aufgrund meines Geschlechts. Die Kamera und das Bild spielen jedoch weiterhin eine wichtige Rolle für mich. Meine Filme entstehen durch die Suche nach Bildern und ich liebe es, die visuelle Welt der Geschichten zu zeichnen. Bei meiner Arbeit arbeite ich eng mit dem Kameramann/der Kamerafrau zusammen und manchmal greife ich selbst zur Kamera.

Telling it from the heart

Interview conducted by Luciano Barisone, January 2021

En How did your passion for film come about? From your life experiences, from going to the cinema, or both? What were the first film images that made a mark on you?

It came from both. My first memory is a long road trip with my little sister and my mother. She'd separated from my father and I had the feeling that we were fleeing our house. It was in 1979 and the civil war was starting in the country. We travelled several days, hitchhiking, from Salvador to Mexico, in the back of pick-ups. I remember the wind on my face, huge landscapes and the point at which we crossed the border undocumented.

In Mexico, I grew up in the countryside, surrounded by cows and goats. During my childhood, there was incredible space for games and freedom: there was no television nor many rules at home. There was the prairie, the river, the animals and the shepherds' children who were our friends. I think that my filmmaking comes from that too.

Then we went to live in Mexico City and, when my mother had no-one to look after me, she took me with her to the National Cinematheque, where we saw films by David Lynch, Wim Wenders, Andrei Tarkovsky, Rainer Werner Fassbinder... I was ten years old and these films shook me up emotionally. Film was a powerful window of dreams that I dived through. Feeling that I could be in someone else's place, experiencing their sorrows, their joys and their nightmares, up close and personal, that is probably at the root of my career as a filmmaker. Inspiring in someone else the same emotions that I felt in front of the screen, that was the only thing I wanted to do in my life.

How did your formative years go at the Centro de Capacitación Cinematográfica film school in Mexico and at the Pompeu Fabra University in Barcelona?

The CCC is an incredible experimental centre, where every year I could direct a new film as an exercise. At the time, we filmed in 16 and 35mm. That taught me a certain discipline when filming, because we couldn't waste the images.

I had access to grand masters such as the Polish director of photography Janusz Polom, who said to me: "It's not enough to look with the eyes; you have to look with the heart." My fascination with this idea, with atmospheres and light, led me to specialise in the direction of photography. He would take us walking in the mountains, we'd wait for the sun to set and he'd make us observe how the light changed. He sowed a seed of love and respect for image in me. With Janusz, I discovered that you have to give a part of yourself in every act of creation. Then, at Pompeu Fabra, I discovered a kind of documentary filmmaking that we didn't see in Mexico, like that of José Luis Guerin.

Who were your formative auteurs?

At the CCC, we used to watch films by Frederick Wiseman, the Maysles brothers, Werner Herzog and Patricio Guzmán... I was also very taken by my encounter with the films of Claire Simon, just as I was also influenced by Mexican auteurs, such as Nicolás Echevarría.

My perception of the documentary genre changed at Pompeu Fabra. That's where I came to know the work of auteurs who taught me to look from another point of view, more freely: among others, Naomi Kawase, Victor Erice, Victor Kossakovsky, Raymond Depardon. I also discovered ways of telling more complex narratives and I started wondering about how to tell

the stories. I understood that the content is nourished by the form, that the form has a voice and that this voice is powerful. My reflections about form that I later used in my first feature-length film *El lugar más pequeño* began at this point.

What brings you closer to the stories that you tell in your films? How do you choose them? Have you witnessed the events described?

I retain an important emotional connection with all these stories. I can't say that I witnessed the events but sometimes I have witnessed their consequences. Miriam, the protagonist of *Tempestad*, was very ill when we met: after her prison experience, she was suffering from post-traumatic stress and deep depression. She transmitted her fear to me; I felt the vulnerability that violence exposed us to in Mexico, and the prevailing impunity. I think that what brings me closer to the stories is a need to understand. I'd like to understand the extent of the darkness that was spread in Miriam during her stay in prison. I also believe that the theme of loss, without having knowingly chosen it, is always present in my work.

El lugar más pequeño enabled me to understand part of my identity and to return to the place of my birth. I wanted to know how the war had been experienced, how you survive the loss of your home and of people you love. It was a war that I didn't experience; but my father's family, they had lived through it, with its deaths, its disappearances and its orphans. I wanted to know how the people of my generation had experienced what I had only watched from afar.

How do you construct your films? In your experience, what are the most important stages? Research, initial contact, recording the image, recording the sound, editing or post-production?

For me, field research is the foundation of the work. I need to get as close as possible to the life of the people I'm going to work with. This is a point at which you feel a strong emotion, but also the fear of being rejected, the fear of disturbing or encountering problems. But when you control this fear and you're ready to come into the life of other people, then things happen spontaneously. Without this first step, it would be difficult for the film to come into being.

I also consider that it's fundamental to explore the space that the story is going to inhabit, to be able to construct a suitable dramaturgy. What interests me is connecting this space to the construction of the characters, to their essence. Because the space includes the story's visual and also often emotional atmospheres. And it's this stage that sees the emergence of a part of the dramatic structure, the aesthetics and the narrative form.

In your films, there is a particular relationship between the images and the voices that accompany them. The former are based on observation (often details of reality) whereas the latter recount (only rarely showing the faces of the people who are speaking)...

My exploration of voice appears in *El lugar más pequeño*, as I wanted to put the voice of the characters in the foreground of the story. The whole film is told by the voiceover of the characters. I decided to not use the camera for these interviews and to just record the sound. In this film, I learned that the voice

is a narrative element that brings characters closer, with great power, to their sound, to their time, to their breathing and to everything that is expressed via the voice and that enables a person to be seen from the inside.

The voice became the heart of that film and also the following one, *Tempestad*, where I wanted to go even further by deciding not to show the face of the protagonist. I wanted to connect her voice to the faces that we see throughout the journey, which for me represent a country, but also the fact that what happened to her could happen to anyone.

Moreover, during the shoot, I'm not used to recording the interviews first and then, starting from them, looking for the images. The two things happen at the same time. In this way, the two elements—the images and the sound—can be constructed independently from each other. It's an intuitive process. And a third element emerges from the blend of the two elements: the film.

If we can draw a comparison between filmmaking and the other visual arts, I think that the structure of your films is closer to that of mosaic than to painting, as its rhythm is carved out of distinct fragments rather than fluid lines...

I think that *Tempestad* has a lot of that. We're travelling in a bus and, when we look out of the window, we see a landscape; but our thoughts are elsewhere.

The film is constructed like that. On the one hand, there is a journey from the north to the south of Mexico, and the images of circus life, loaded with atmosphere, which represent the emotional landscape of the characters. On the other hand, the voice tells of the events experienced. I didn't want the image to show what the voice was describing. The image strives for evocation. What interested me was opening up a space so that the audience could complete the story, with their own imagination and their own fears.

Each film has its own story. *Familia* seems important to me, as it gives a sense of poetry that I feel is deeply rooted in you, that of inclusion rather than that of social exclusion. What do you think about that? And can you tell us a little about your other short films?

Familia was my first voyage towards the life of others as a filmmaker. As I already said, I start by exploring a place which I need to understand and discover; and in this process, I become complicit, a witness. I don't know how to work any other way. I have this need to reach and feel the other in their full intimacy; and on this path, you also have to show yourself, share something about yourself. This is what happened with *Familia*. It took me a long time to gain the trust of the people I wanted to make the film with. Then I lived with them for a month. They told me about their secret life, and let me into their world. This experience made me decide to be a documentary maker. I learned that the documentary genre is a path of resistance and that, unlike any other film genre, it forces you to slowly look at the world that you want to capture.

As for the other short films: *Arido* was my first narrative exercise at school. I filmed it on the patio of the little studio where I was living. My neighbours and my sisters played the roles. I shot it in 16mm and edited it with a Moviola. From this patio, I used to see and listen to the town, the sounds of the film are made of the feelings that the town inspired in me.

Sueño was an exercise undertaken as part of a class with Victor Kossakovsky who had been invited to work with the students at Pompeu Fabra. Our mission was to shoot a single shot, a long pan-shot.

Ver oír y callar is a short film that I was entrusted to direct for a collective film on dropping out of school. I decided to return to Salvador and look for a story of children expelled from school out of fear of the gangs who control the country.

The backbone of your cinematographical production consists of three films—*El lugar más pequeño*, *Ausencias* and *Tempestad*—which give us an accurate impression of the human and social situation in Central America and especially in Mexico. What has the reaction of spectators in those countries been like?

The reaction of the public in Latin America is often cathartic. In Mexico, after watching *Tempestad* and *Ausencias*, the public needed to talk. The spectators spoke of similar experiences. There was a collective reaction at the end of screenings, when you could feel the pain and the powerlessness; and the question "what should we do to stop that?" would always shake us. It was important to feel that the film was provoking this kind of question and the need to break the silence, to share emotions. With *El lugar más pequeño*, I remember that the people in the village asked me to leave a copy of the film in the community centre, because it was a part of their memory and the children should know about it.

A final question, one that seems fundamental to me: what is it like to be a female filmmaker in Latin America? I started my journey with the idea of becoming a director of photography, but, at the time, it was difficult to become a female director of photography. Filmmakers had reservations about women's creativity and used the excuse of the camera and accessories being too heavy for them. So it wasn't easy to find a crew that would be respectful of my work. For some years, after facing all that, I distanced myself from the photography pathway. And after directing my first feature-length film, I changed direction. As a filmmaker, I've not had any more problems linked to my gender. That said, I can't deny that photography remains important to me. My films bear the signs of my quest for images and I like to sketch the visual universe of the stories. I work by being very close to the director of photography and sometimes I take the camera myself.

Ausencias

Absences

Mexico | 2015 | 26' | Spanish



Fr Une femme et deux enfants, un gamin et une gamine. Plus loin, un homme, son mari. Les images d'une famille heureuse sont brisées par la violence. L'homme et le gamin disparaissent, sans laisser de traces. Le malheur s'installe dans la vie. Les mots racontent le passé et gardent espoir pour l'avenir. Les images sont des fragments abstraits du présent.

De Eine Frau und zwei Kinder, ein Junge und ein Mädchen. Weiter weg ein Man, ihr Ehemann. Die Bilder einer glücklichen Familie werden von Gewalt erschüttert. Der Mann und der Junge verschwinden, ohne Spuren zu hinterlassen. Das Unglück hält Einzug in ihr Leben. Die Wörter erzählen von der Vergangenheit und behalten Hoffnung für die Zukunft. Die Bilder sind abstrakte Fragmente der Gegenwart.

En A woman and two children, a boy and a girl. Further on, a man, her husband. The images of a happy family are broken by violence. The man and the boy disappear, without a trace. Misfortune becomes part of life. Words recount the past and keep hope alive for the future. The images are abstract fragments of the here and now. – Luciano Barisone

Screenplay
Tatiana Huezo

Photography
Ernesto Pardo

Sound
Pablo Fernández,
Pablo Tamez

Editing
Lucrecia Gutiérrez

Production
Anaïs Vignal,
Julio López

Contact
Anaïs Vignal
anaïsvignal@
gmail.com

Arido

Mexico | 1992 | 6' | No Dialogue



Fr Un paysage aride où se déplacent divers personnages : une fille marche tenant un poisson rouge dans un verre d'eau, des gamins s'amusent avec une baignoire vide, des gens à leur fenêtre observent ce qui se passe. Et enfin la pluie. La sécheresse, traitée avec réalisme et onirisme, dans ce premier travail de la cinéaste, alors étudiante en cinéma.

De Eine dürre Landschaft, in der verschiedene Personen zu sehen sind: ein Mädchen trägt einen Goldfisch in einem Glas Wasser, Kinder spielen in einer leeren Badewanne, Leute beobachten das Geschehen aus ihrem Fenster. Und dann kommt endlich der Regen. Die Trockenheit wird in ihrem ersten Werk, das die Filmemacherin, während ihres Filmstudiums drehte, realistisch sowie traumhaft behandelt.

En An arid landscape in which various people move around: a girl walks along holding a goldfish in a glass of water, children have fun with an empty bath tub, people at their window observe what's happening. And finally, rain. Drought is treated with realism and oneirism in the filmmaker's first work, made when she was still a film student. – Luciano Barisone

Photography
Sebastian del Amo

Editing, Sound
Tatiana Huezo

Production
Centro de
Capacitación
Cinematográfica,
Tatiana Huezo

Contact
Tatiana Huezo
tathuezo@yahoo.com

El lugar más pequeño Familia

The Tiniest Place
Mexico | 2011 | 104' | Spanish

Mexico | 2004 | 37' | Spanish



Fr Cinquera, un petit village détruit et abandonné pendant la guerre civile au Salvador, reprend vie avec ses anciens et ses nouveaux habitants. Les souvenirs du passé violent et cruel retentissent avec force dans les mots des survivants. Tout autour, la forêt reste un témoin protecteur et vital de l'existence. Une mosaïque puissante faite d'images et de mots.

De Das kleine verlassene Dorf Cinquera, das während des Bürgerkrieges in El Salvador zerstört wurde, erwacht mit seinen alten und seinen neuen Einwohnern wieder zum Leben. Die Worte der Überlebenden bringen die Erinnerungen an die grausame, von Gewalt geprägte Vergangenheit mit voller Wucht zum Ausdruck. Der umliegende Wald ist ein schützender und lebenswichtiger Zeuge der Existenz. Ein kraftvolles Mosaik aus Bildern und Worten.

En Cinquera, a small village destroyed and abandoned during the Salvadoran Civil War, comes back to life with its old and new inhabitants. Memories of the violent and cruel past reverberate strongly in the words of the survivors. All around, the forest remains a protective and vital witness to existence. A powerful mosaic made up of images and words.

– Luciano Barisone



Fr Un paysan se marie avec la fille de voisins. Lorsque celle-ci tombe malade, l'homme accueille sous son toit la sœur de sa femme, formant une famille peu commune. Ils ne peuvent avoir d'enfants. Ils en adoptent un, qui aujourd'hui est marié et a ses propres enfants. Tous vivent ensemble. Un film humaniste, contre l'exclusion. Pour le partage.

De Ein Bauer heiratet die Tochter eines Nachbarn. Als sie krank wird, nimmt der Mann ihre Schwester bei sich auf und zu dritt bilden sie eine außergewöhnliche Familie. Das Paar kann keine Kinder bekommen. Sie adoptieren ein Kind, das heute verheiratet ist und eigene Kinder hat. Alle leben zusammen. Ein humanistischer Film gegen die Exklusion. Für die Gemeinschaft.

En A farmer marries a neighbour's daughter. When she falls ill, the man welcomes the woman's sister into his home, forming an unusual family. They can't have children. They adopt one, who is now married and has his own children. They all live together. A humanist film, against exclusion. In favour of sharing.

– Luciano Barisone

Screenplay
Tatiana Huezo

Photography
Ernesto Pardo

Sound
Federico González

Editing
Tatiana Huezo,
Lucrecia Gutiérrez,
Paulina Del Paso

Music
Leonardo Heiblum,
Jacobo Lieberman

Production
Centro de
Capacitación
Cinematográfica
(CCC)

Contact
Claudia Prado
Centro De
Capacitación
Cinematográfica
(CCC)
Claudia@
elccc.com.mx

Photography
Ernesto Pardo

Sound
Marcela Ceceña

Editing
Tatiana Huezo

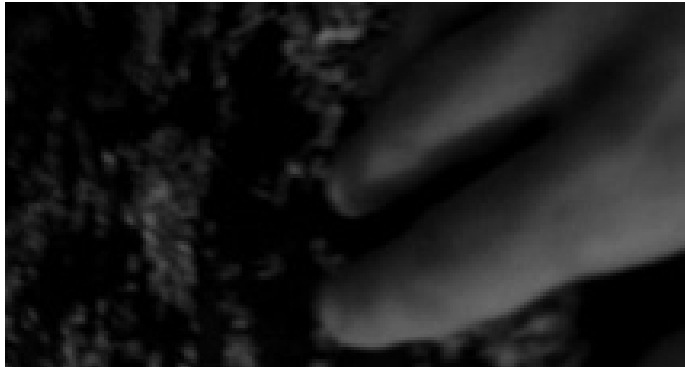
Music
Viviana Zúñiga,
Federico González

Production
Tatiana Huezo

Contact
Tatiana Huezo
tathuezo@yahoo.com

Sueño

Mexico | 2005 | 2' | No Dialogue



Fr Un corps de femme sur un lit. La caméra suit sa silhouette et glisse hors de la fenêtre pour encadrer un paysage urbain au bord de l'eau. Le ciel et la mer se partagent l'horizon. Un souffle de liberté se dégage des images, comme un rêve dans l'ombre de l'été. Un petit essai réalisé dans le cadre de l'école de cinéma de la Pompeu Fabra, à Barcelone.

De Der Körper einer Frau auf einem Bett. Die Kamera folgt ihrer Silhouette und fängt dann durch das Fenster eine urbane Landschaft am Rande des Wassers ein. Himmel und Meer teilen sich den Horizont. Von den Bildern geht ein Hauch von Freiheit aus, wie ein Traum im Schatten des Sommers. Ein Essayfilm, entstanden im Rahmen der Filmschule Pompeu Fabra in Barcelona.

En A woman's body on a bed. The camera follows her silhouette and slides out of the window to frame an urban landscape on the water's edge. The sky and the sea share the horizon. A breath of freedom emerges from the images, like a dream in the shade of summer. A short effort made as part of the Pompeu Fabra film school, in Barcelona. – Luciano Barisone

Sound, Editing,
Photography
Tatiana Huezo

Contact
Tatiana Huezo
tathuezo@yahoo.com

Tempestad

Mexico | 2016 | 105' | Spanish



Fr Dans le noir de la nuit, une femme raconte son expérience. Elle vient de sortir de prison où elle était soumise à toutes sortes de cruautés par les criminels qui la contrôlaient. La voix d'une autre femme qui a perdu sa fille, enlevée par un gang, l'accompagne. À l'image, le Mexique d'aujourd'hui, plongé dans le désordre social, entre villes et campagnes.

De Im Dunkel der Nacht erzählt eine Frau von ihren Erlebnissen. Sie wurde gerade aus dem Gefängnis entlassen, wo sie unter der Grausamkeit der Kriminellen litt, die sie dort kontrollierte. Begleitet wird sie von der Stimme einer anderen Frau, die ihre Tochter verliert, von einer Gang entführt. Im Bild das heutige Mexiko, beherrscht von sozialer Unruhe, zwischen Dörfern und Städten.

En In the dark of night, a woman shares her experience. She has just come out of prison where she was subjected to all sorts of cruelty by the criminals who control it. The voice of another woman who has lost her daughter, abducted by a gang, accompanies her. On screen, today's Mexico, plunged into social unrest, between towns and the countryside. – Luciano Barisone

Photography
Ernesto Pardo

Sound
Federico González
Jordán, Lena
Esquenazi

Editing
Tatiana Huezo,
Lucrecia Gutiérrez
Maupomé

Music
Leonardo Heiblum,
Jacob Lieberman

Production
Nicolás Celis
(Pimienta Films),
Terminal Pictures,
Cactus Films

Contact
Shoshi Korman
(Cinephil)
shoshi@cinephil.com

Ver, oír y callar

Mexico | 2015 | 10' | Spanish



Fr Des rêves, des voix qui racontent la violence au Salvador, les luttes entre bandes, le deuil des morts. Et un sentiment de peur qui vibre dans les mots. À l'écran, des filles montrées au cours de leur vie quotidienne, des gens qui travaillent, des détails de l'existence. Un film qui pointe la maladie profonde d'une société.

Ce court métrage est extrait du film collectif *El aula vacía* (*The Empty Classroom*) et a été produit par l'Interamerican Development Bank.

De Träume, Stimmen, die von der Gewalt in El Salvador, den Kämpfen zwischen Banden, der Trauer um die Toten erzählen. Mit einem Gefühl der Angst, das in den Worten mitschwingt. Auf dem Bildschirm sind Mädchen in ihrem Alltag zu sehen, arbeitende Menschen, Details der Existenz. Ein Film, der eine schwerkranke Gesellschaft anprangert.

Dieser Kurzfilm ist Teils des Kollektivfilms *El aula vacía* (*The Empty Classroom*), produziert von der Interamerican Development Bank.

En Dreams, voices that recount the violence in El Salvador, fights between gangs, mourning for the dead. And a feeling of fear that resonates in the words. On screen are girls, shown in the course of their daily lives, people who work, the details of their existence. A film that points at the deep disease of a society.

This short film is extracted from the collective film *El aula vacía* (*The Empty Classroom*) and was produced by the Interamerican Development Bank. – Luciano Barisone

Photography
Ernesto Pardo

Sound
Guido Berenblum

Editing
Ariel Ledesma
Bacerra,
Felipe Gomez

Production
Gael García Bernal
Interamerican
Development Bank

Contact
Ma. Gador Manzano
Interamerican
Development Bank
GADORM@iadb.org

Poetas Campesinos

Nicolás Echevarría
Mexico | 1980 | 49' | Spanish



Fr Film réalisé à San Felipe Otlaltepec au Mexique, traitant de la tradition artistique des paysan.e.s du groupe indigène des Papolocas, j'ai vu *Poetas Campesinos* quand j'étais étudiante: sa forme narrative et sa mise en scène m'ont captivée. Pour traiter un thème comme celui-ci, la norme était alors d'utiliser un narrateur qui délivre une explication ethnographique. Nicolás Echevarría, lui, fait le choix d'un entre-deux fascinant entre fiction et documentaire.

De *Poetas Campesinos* beschreibt die künstlerische Tradition der BauerInnen der indigenen Gruppe der Papolocas in San Felipe Otlaltepec, Mexiko. Ich habe diesen Film gesehen, als ich Studentin war, die Erzählform und Inszenierung dieses Films fesselten mich. Damals war es üblich, einen Erzähler einzusetzen, der ethnografische Erklärungen zu dem Thema abgibt. Nicolás Echevarría begab sich jedoch auf betörende Weise in jenen Raum, der zwischen Fiktion und Dokumentation existiert, um diese Geschichte zu erzählen.

En *Poetas Campesinos* describes the artistic tradition of the farmers that are part of the indigenous group of the Papolocas in San Felipe Otlaltepec, Mexico. I saw this film when I was a student. The narrative form and staging of this film captivated me. At that time, the norm was to use a narrator giving ethnographic explanations on this matter, but Nicolás Echevarría tantalizingly transitioned in that territory that exists between fiction and documentary to tell this story. – Tatiana Huez

Photography Nicolás Echevarría	Selected Filmography		1979	Teshuinada, Semana Santa Tarahumara
	2014	Eco de la Montaña		
Sound Sibylle Hayem	2002	Vivir Mata		
	1991	Cabeza de Vaca	1978	Maria Sabina, Mujer Espirtu
Editing Joaquín Osorio	1988	De la Calle		
	1980	Poetas Campesinos		
Production Centro de Producción de Cortometraje	1980	Niño fidencio, el Taumaturgo de Espinazo	Contact IMCINE.	
			Claudia Rebolledo claudia.rebolledo@imcine.gob.mx	

Tropic of Cancer

Trópico de cáncer
Eugenio Polgovsky
Mexico | 2004 | 53' | Spanish



Fr *Tropic of Cancer* décrit le quotidien d'une famille mexicaine survivant entre désert immémorial et autoroute contemporaine. Le regard qui habite ce film révèle combien Eugenio Polgovsky sait toucher et pénétrer une réalité, présenter un univers qui est comme une caresse et un coup de poing. Chez lui, le documentaire est une expérience de vie. Un film vers lequel je reviens pour me rappeler tout ce que peut provoquer un cinéma honnête, tranchant et sans concessions.

De *Tropic of Cancer* beschreibt die Art und Weise wie eine mexikanische Familie zwischen der uralten Wüste und der modernen Autobahn überlebt. Der Blick hinter dieses Stück zeigt, wie Eugenio Polgovsky eine Realität berühren und durchdringen kann; und wie dieses Universum ihn zugleich umschmeichelt und erfasst. Sein Kino macht aus dem Dokumentarfilm eine Lebenserfahrung. Wie kein anderer erinnert mich dieser Film daran, was ehrliches, präzises und kompromissloses Kino bewirken kann.

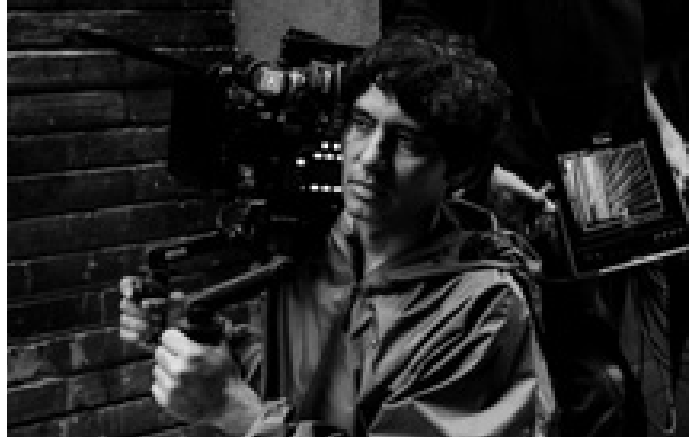
En *Tropic of Cancer* describes how a Mexican family survives between an age-old desert and modern-day highway. The gaze that lies behind this piece reveals how Eugenio Polgovsky can touch and penetrate a reality; and how that universe caresses and hits him at the same time. It is a cinema that makes of documentary a life experience. This is my go-to film as a reminder of what honest, sharp and uncompromising cinema can provoke. – Tatiana Huez

Screenplay, Photography, Editing Eugenio Polgovsky	Filmography		Contact
	2016	Resurrección	Claudia Prado;
Sound Isabel Muñoz Cota	2012	Mitote	Cesar Ortiz Yáñez
	2008	Los herederos	Centro de
Production Centro de Capacitación Cinematográfica	2004	El color de su sombra (sf)	Capacitación Cinematográfica, A.C.
	2004	Trópico de Cáncer (mlf)	divulgacion@elccc.com.mx

Atelier Pietro Marcello

Pietro Marcello

A biography



Fr Pietro Marcello est né à Caserte en Campanie en 1976. Il étudie d'abord la peinture à l'Académie des beaux-arts de Naples. Autodidacte, il fait ses premières armes dans le cadre de « vidéos participatives » tournées dans les prisons où il enseigne. De 1998 à 2003, il programme les rendez-vous cinématographiques Cine-damm à Montesanto, dont il est l'un des membres fondateurs. C'est dans ce contexte qu'il réalise ses premiers courts métrages *Carta* et *Scampia* (2003). En 2004, il achève *Il cantiere*, un documentaire qui remporte le Prix Libero Bizzarri.

Son premier long métrage, *Il passaggio della linea* (2007) remporte de nombreuses distinctions. Mais c'est en 2009 avec *La bocca del lupo* primé à la Berlinale qu'il obtient la reconnaissance internationale. En 2011, il rend hommage à Péléchian dans *Il silenzio di Pelesjan*, tandis que *Bella e perduta* (2015) sélectionné à Locarno et Grand prix du jury à la Roche-sur-Yon, le fera connaître d'un plus large public. En 2019, *Martin Eden* est présenté à la Mostra de Venise et rencontre un très grand succès critique. Le film incarne par ailleurs un passage de l'œuvre de Marcello à la fiction, tout en maintenant un lien très fort avec le documentaire. Son nouvel opus *Per Lucio* a été présenté à la Berlinale 2021.

De Pietro Marcello wurde 1976 in Caserte in Kampanien geboren. Zunächst studierte er Malerei an der Akademie der Schönen Künste von Neapel. Seine ersten Spuren verdiente sich der Autodidakt im Rahmen von Filmworkshops, die in den Gefängnissen organisiert wurden, in denen er als Lehrer tätig war. Von 1998 bis 2003 programmierte er die Saison des Festivals Cinedamm in Montesanto, das er mitbegründete. In diesem Zusammenhang entstanden seine ersten Kurzfilme *Carta* und *Scampia* (2003). 2004 stellte er den Dokumentarfilm *Il cantiere* fertig, der mit dem Preis Libero Bizzarri ausgezeichnet wurde.

Sein erster Langfilm *Il passaggio della linea* (2007) erhielt zahlreiche Auszeichnungen. Der internationale Durchbruch gelang ihm schliesslich 2009 mit *La bocca del lupo*, der auf der Berlinale prämiert wurde. 2011 würdigte er in *Il silenzio di Pelesjan* den armenischen Filmemacher Peleschjan. Das in Locarno selektionierte und in Roche-sur-Yon mit dem Jurypreis ausgezeichnete Werk *Bella e perduta* (2015) machte ihn einem breiteren Publikum bekannt. *Martin Eden* (2019) feierte Premiere an der Mostra in Venedig und wurde von der Kritik hochgelobt. Der Film gilt als Pietro Marcello's Sprung in die Fiktion, dem Dokumentarfilm bleibt er jedoch eng verbunden. Sein neues Werk *Per Lucio* wurde bei der Berlinale 2021 vorgestellt.

En Pietro Marcello was born in Caserta in Campania in 1976. He began by studying painting at the Naples Academy of Fine Arts. Self-taught, he cut his teeth during film workshops organised in the prisons where he was teaching. From 1998 to 2003, he programmed the Cinedamm film events, in the Montesanto district, of which he was one of the founding members. It was in this context that he directed his first short films *Carta* and *Scampia* (2003). In 2004, he completed *Il cantiere*, a documentary that won the Libero Bizzarri Prize.

His first feature length film, *Il passaggio della linea* (2007), won many accolades. But it was in 2009 with *La bocca del lupo*, which won awards at the Berlinale, that he gained international recognition. In 2011, he paid tribute to Peleshian in *Il silenzio di Pelesjan*. *Bella e perduta* (2015), in selection at Locarno and Grand prix du Jury at La Roche-sur-Yon, brought him a wider audience. In 2019, *Martin Eden* premiered at the Mostra in Venice and was widely acclaimed by the press. The film marks Pietro Marcello's move towards fiction while keeping a very strong link with the documentary genre. His new opus *Per Lucio* was presented at the 2021 Berlinale.

Filmography

2016	Ossessione
2015	Lost and Beautiful
2014	9x10 Novanta, (segment L'umile Italia),
2013	Venice 70, Future Reloaded, (segment Pietro Marcello)
2011	Marco Bellocchio, Venezia
2011	The Silence of Pelesjan
2010	Napoli 24, (segment Rettifilo)
2009	The Mouth of the Wolf
2007	Crossing the Line
2005	La baracca
2004	Il cantiere
2003	Scampia
2003	Carta

Pietro Marcello, cinéaste néosurréaliste

Bertrand Bacqué
Professeur HES associé,
HEAD – Genève

Fr À droite, Enzo, un bel homme, ombrageux et viril, multirécidiviste dans la cinquantaine. À gauche, Mary, la transsexuelle, l'ex-toxico, affable, avec sa voix rauque, qui remet ponctuellement sa perruque en place. Elle raconte leur rencontre en prison, la façon dont il a pris soin d'elle, leur coup de foudre. Puis la longue attente de la sortie, les cassettes audio qu'ils échangeaient, comme autant de lettres d'amour. Mais dans cette longue séquence dans laquelle les protagonistes de *La bocca del lupo* (2009) témoignent face caméra, c'est l'attention au cadre, au décor et à la lumière qui frappe aussi. Pietro Marcello compose un véritable écrin en clair-obscur qui fait inmanquablement penser à la peinture du Caravage ou du Nord de l'Europe. Car Marcello est d'abord peintre : « *Je me destinais à la peinture, mais je n'étais pas assez bon. Le cinéma a été un repli heureux. Tous les grands auteurs du passé étaient nourris par la composition picturale. Aujourd'hui, le cinéma ne serait affaire que de technologie, alors que la composition est la base de tout* » a-t-il déclaré dans *Libération*¹. Première leçon de cinéma.

Certes, Pietro Marcello est aussi l'héritier d'une longue tradition documentaire qui remonte au néoréalisme. Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, Alberto Lattuada écrivait dans *Film d'oggi* : « *Nous sommes en guenilles ? Montrons nos guenilles. Nous sommes vaincus ? Regardons nos désastres. Nous les devons à la mafia ? À la bigoterie hypocrite ? Au conformisme ? À l'irresponsabilité ? À l'éducation défectueuse ? Payons toutes nos dettes avec un amour féroce de l'honnêteté et le monde participera, ému, à ce grand combat avec la vérité (...). Rien ne révèle mieux que le cinéma tous les fondements d'une nation.* »² Roberto Rossellini déclarait, quant à lui, quelques années plus tard, à propos de *Rome ville ouverte* : « *regarder sans mystifier, essayer de faire un portrait de nous, de nous alors, aussi honnêtement que possible. [C'était] didactique, précisément parce que l'effort que je faisais... avait pour but d'arriver à la compréhension d'événements dans lesquels j'avais été plongé, qui m'avaient secoué. (...) l'autre objectif était de briser les structures industrielles de ces années, d'être capable de conquérir la liberté d'expérimenter sans condition. Une fois ces deux objectifs atteints, vous vous apercevrez que le problème du style est déjà automatiquement résolu...* »³

En réaction aux « téléphones blancs », les comédies sentimentales et sirupeuses des années d'avant-guerre, le néoréalisme descendait dans la rue, privilégiant des acteurs non-professionnels et une esthétique quasi-documentaire. C'était à la fois un enjeu social, politique et esthétique. Luchino Visconti, Roberto Rossellini, Giuseppe De Santis, Vittorio De Seta, Vittorio De Sica en furent les grands représentants. Les tenants du néoréalisme italien s'intéressaient aux ouvrier.e.s, aux retraité.e.s, aux pêcheurs du Sud, aux paysannes du Pô, aux prostituées... Leurs lointains héritiers, ces jeunes cinéastes d'aujourd'hui, ne bénéficient plus du même réseau professionnel qui s'est déchiré durant les années Berlusconi. Comme le note Rasmi Jacopo, c'est davantage à un « *archipel de jeunes cinéastes* »⁴ que nous avons affaire. Parmi eux, Alessandro Comodin, Leonardo Di Costanzo, Michelangelo Frammartino, Gianfranco Rosi, Stefano Savona ou Pietro Marcello. Ce qui les relie, c'est une farouche quête d'indépendance, une même défiance vis-à-vis des médias de masse, et un intérêt identique pour le documentaire mêlé de fiction.

Basés à Naples, à Palerme ou à New York, ils ont développé leurs propres modes de production pour s'affranchir des modèles dominants de financements, mais aussi des genres convenus dont ils veulent se distancier. « *Ma conception du cinéma, souligne Pietro Marcello, a toujours contesté les frontières entre réalité et fiction, et souvent remis en question les modalités de production propres à la réalisation de documentaires et de fictions. (...) C'est pourquoi j'ai cofondé en 2009 une société de production nommée Avventurosa, ce qui signifie "aventureuse", mais aussi "audacieuse" et "avertie". Nous étions en quête d'un cinéma d'auteur qui soit à la fois poétique dans sa vision des choses et artisanal dans son processus de fabrication. En expérimentant de nouvelles formes de récit et divers types de mise en scène, nous mêlons souvent des matériaux d'origine diverse : trouvés, fictifs et réels.* »⁵ Cette liberté d'auteur-producteur ne sera pas sans lui poser de nombreux problèmes, par exemple lors de la production de *Martin Eden*, sa plus ambitieuse entreprise cinématographique à ce jour, fiction tournée en Super 16.

Mais ce qui caractérise le mieux l'œuvre de Pietro Marcello, c'est son intérêt inlassable pour les laissés.e.s-pour-compte, les déclassés.e.s de la société italienne, s'inscrivant ainsi dans la geste néoréaliste. « *Depuis mon tout premier film, Il passaggio*

della linea – un documentaire sur les trains de nuit en Italie –, j'ai centré ma quête créative sur les vies des plus humbles et des opprimés.⁶ » C'est l'Italie des pauvres, des oubliés de la société, des immigrés qui le passionne. On retrouve ce même intérêt dans *La bocca del lupo*, à travers le portrait d'Enzo, le multirécidiviste, et de Mary, la transsexuelle, mais aussi du Gênes interlope et ténébreux des marins, des repris de justice, des prostituées... Mais, ici et là, sourd une forme de sagesse politique et humaine, qui défie la morale bourgeoise dominante, comme chez Arturo Nicolodi dans *Il passaggio*, ou chez Enzo et Mary.

C'est encore plus frappant dans *Bella e perduta* qui est aussi un hommage à Tommaso Cestone, le berger ignorant mais infatigable gardien du palais de Carditello. On ne peut s'empêcher de penser à Gabriel Gauny, menuisier et philosophe, qu'admire Jacques Rancière⁷. Mais la chute peut s'avérer sévère. La mort pour Tommaso Cestone, même si son combat – le sauvetage du Palais de Carditello – lui survivra, ou le désespoir pour Martin Eden, le double nietzschéen de Jack London, dont l'ascension sociale se soldera par le dépit, la révolte et le suicide. Ce qui frappe aussi, et en cela Pietro Marcello rejoint le Michelangelo Frammartino du *Quattro Volte* (2011), c'est l'égalité entre les animaux et les hommes. Sarchiapone, le buffon de *Bella e perduta*, est doué de conscience. Sa voix intérieure et sa perception portent le récit d'une manière admirable.

« on peut être réaliste tout en faisant un usage anti-naturaliste voire surréaliste du médium cinématographique. Le fait est que les rêves et les contes de fées, quoi qu'ils soient le fruit de l'imagination, disent bien la vérité. De même, le cinéma documentaire ne fournit pas de réponse : il pose des questions et laisse beaucoup de place à notre imagination. »

Car si le cinéma de Pietro Marcello est ancré dans la réalité, le mythe et l'imaginaire en font aussi partie, comme autrefois dans le « cinéma vérité » de Jean Rouch ou aujourd'hui dans les films de Pedro Costa. En effet, il aime à souligner qu'« on peut être réaliste tout en faisant un usage anti-naturaliste voire surréaliste du médium cinématographique. Le fait est que les rêves et les contes de fées, quoi qu'ils soient le fruit de l'imagination, disent bien la vérité. De même, le cinéma documentaire ne fournit pas de réponse : il pose des questions et laisse beaucoup de place à notre imagination.⁸ » Ainsi, *La bocca del lupo* débute par une évocation indirecte de *L'Odyssée* ou de *L'Enéide* avec son peuple de marins et d'aventuriers. De même, *Bella e perduta* baigne dans une atmosphère quasi onirique, peuplée de polichinelles, ces personnages psychopompes issus des entrailles du Vésuve, liens plusieurs fois millénaires entre les vivants et les morts, les animaux et les hommes. Car le mythe enclot aussi le réel et dit sa part de vérité. Il y a là une autre forme d'égalité émancipatrice des genres cinématographiques.

Dans l'œuvre de Pietro Marcello, le découpage classique documentaire vs fiction ne fait pas sens. Autant ses « documentaires », nous l'avons dit, sont parcourus d'embryons de fictions, autant sa seule « fiction » à ce jour, *Martin Eden*, est traversée d'images documentaires. Déjà, dans *La bocca del lupo*, les premières scènes du film où l'on voit Enzo évoquent sa sortie de prison, dans une forme de télescopage des temps, et souvent le film prend une couleur de polar que n'aurait pas renié Cassavetes, y compris dans son usage des archives. Il n'est pas nécessaire de revenir ici sur *Bella e perduta* qui entrelace généreusement mythe, fable, fiction et « cinéma direct » dans une ronde unique. Quant à *Martin Eden*, basé sur le roman éponyme de Jack London, transposé de l'Amérique du XIX^e à l'Italie de XX^e siècle, il fourmille d'images documentaires de Gênes ou de Naples, de l'anarchiste italien d'Enrico Malatesta, ou d'archives probablement fictives. De fait, *Martin Eden* brasse les époques pour nous dire un XX^e siècle à la dérive, entre revendications légitimes et idéologies délétères. Là aussi, une forme d'égalité entre les matériaux et les époques s'impose.

D'où l'importance cardinale du montage dans le cinéma de Pietro Marcello et son vif intérêt pour Artavazd Péléchian, le maître du « montage à distance », auquel il rend un hommage sensible dans *Il silenzio di Pelešjan*. « *Faire des films est pour moi, en un certain sens, une tentative de recouvrer le passé. C'est comme une partition de musique que j'apprends à composer après coup, pendant le montage, entraîné par de libres associations visuelles et poétiques. Pour moi, le montage est la clé de*



Martin Edén

lecture de la réalité. »⁹ On a affaire à un véritable montage des temps dans le cinéma de Pietro Marcello, au sens de Griffith dans *Intolérance*. De fait, ses images sont contemporaines les unes des autres, comme les « images dialectiques » dont parlait Walter Benjamin dans *Paris, capitale du XIX^e siècle*. Ici l'Autrefois et le Maintenant se rejoignent.¹⁰ Hier, c'est aussi aujourd'hui.

Ce que Pietro Marcello met en place d'une manière unique dans son œuvre, c'est une poétique et une politique. Une politique de l'esthétique, dirait plus précisément Jacques Rancière. « À mes yeux, ajoute d'ailleurs Pietro Marcello, le cinéma est "réel" non si son style est réaliste, mais plutôt s'il est en mesure de s'attaquer aux problèmes sociaux les plus actuels, tels que la lutte des classes, par le biais de la culture.¹¹ » À travers ses jeux formels, qui n'ont rien d'abstrait – son esthétique étant matérialiste également au sens littéral –, le cinéaste napolitain propose une esthétique documentaire qui vient questionner les grands enjeux politiques et sociaux du XX^e et du XXI^e siècle.

1 Pietro Marcello, « Les Européens n'ont plus grand-chose à raconter » in *Libération*, 31 mai 2016.

2 Alberto Lattuada, « Paghiamo i nostri debiti » in *Film d'oggi*, n°4, juin 1945.

3 Cité par Hélène Frappat dans *Roberto Rossellini*, Le Monde / Cahiers du cinéma, 2007, p. 28-29.

4 « L'archipel du nouveau documentaire italien. L'exemple de Michelangelo Frammartino » in *Multitudes*, hiver 2015.

5 « Il cinema della memoria » in *Qu'est-ce que le réel ? Des cinéastes prennent position*, Andréa Picard (dir.), Post-éditions / Cinéma du Réel, 2018, pp. 211-212.

6 *Ibidem*.

7 C'est l'une de ces figures centrales de l'émancipation, de cette politique de l'esthétique que Jacques Rancière défend dans son œuvre : Gabriel Gauny, *Le philosophe plébien*, textes présentés par Jacques Rancière, La Fabrique, 2017.

8 « Il cinema della memoria », p. 209.

9 *Ibid.*

10 Cf. Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*. Les Éditions du Cerf, 2009, pp. 479-480.

11 « Il cinema della memoria », p. 209.

Pietro Marcello, ein neosurrealistischer Filmemacher

Bertrand Bacqué
HES Associate Lecturer,
HEAD – Genève

De Rechts der misstrauische, markante Enzo, ein schöner, mehrfach straffällig gewordener Mann um die Fünfzig. Links die leutselige transsexuelle Mary, eine ehemalige Drogenabhängige mit rauer Stimme, die immer wieder ihre Perücke zurechtrückt. Sie erzählt von ihrem Kennenlernen im Gefängnis, der Art, wie er sich um sie gekümmert hat, wie sie sich verliebt haben. Dann das lange Warten auf die Entlassung, die wie einst Liebesbriefe ausgetauschten Audiokassetten. Was an der langen Sequenz, in der die Protagonisten von *La bocca del lupo* (2009) aus ihrem Leben erzählen, noch ins Auge sticht, ist die sorgfältige Auswahl von Kulisse und Beleuchtung. Pietro Marcello bedient sich eines Halbdunkels, das unweigerlich an Gemälde Caravaggios oder aus Nordeuropa denken lässt. Denn Marcellos Blick ist vor allem der eines Malers: «*Mein Wunschberuf war eigentlich die Malerei, ich war aber nicht gut genug. Das Kino war eine willkommene Alternative. Alle grossen Autoren der Vergangenheit zehrten von der Bildkomposition. Heute soll Kino angeblich nur eine Frage der Technologie sein, dabei ist die Komposition die Grundlage von allem*», erklärte er in der französischen Tageszeitung *Libération*¹. Filmkunst-Lektion Nummer eins.

Aber Pietro Marcello entstammt auch einer langen dokumentarischen Tradition, die mit dem Neorealismus begann. Kurz nach dem Zweiten Weltkrieg schrieb Alberto Lattuada in *Film d'oggi*: «*Wir tragen Lumpen? Zeigen wir unsere Lumpen. Wir sind besiegt? Schauen wir uns unsere Katastrophen an. Wir haben sie der Mafia zu verdanken? Der heuchlerischen Frömmerei? Dem Konformismus? Der Verantwortungslosigkeit? Dem kaputten Bildungswesen? Bezahlen wir alle unsere Schulden mit wild entschlossener Ehrlichkeit und die Welt wird sich bewegt an diesem grossen Kampf mit der Wahrheit beteiligen (...). Nichts könnte die Fundamente einer Nation besser offenbaren als das Kino*».² Einige Jahre später sagte Roberto Rossellini unter Bezugnahme auf Rom, offene Stadt: «*Ohne Mystifizierung hinsehen, versuchen, so ehrlich wie möglich ein Porträt von uns, von uns damals, zu zeichnen. [Es war] genau deshalb didaktisch, weil meine Bemühungen ... zum Ziel hatten, ein Verständnis von Ereignissen zu erlangen, in die ich hineingezogen worden war, die mich erschüttert hatten. (...) das andere Ziel war, die Branchenstrukturen dieser Jahre aufzubrechen, fähig zu sein, die Freiheit zu erobern, bedingungslos experimentieren zu können. Sobald diese beiden Ziele erreicht sind, stellt man fest, dass sich die Stilfrage von alleine gelöst hat...*»³

Als Reaktion auf die «*Telefoni Bianchi*» genannten romantischen Zuckerguss-Komödien der Vorkriegsjahre ging der Neorealismus auf die Strasse, verwendete Laienschauspieler und eine fast dokumentarische Ästhetik. Die Herausforderung war zugleich sozialer, politischer und ästhetischer Art. Luchino Visconti, Roberto Rossellini, Giuseppe De Santis, Vittorio De Seta, Vittorio De Sica waren die grossen Vertreter dieses Genres. Das Interesse der Verfechter des italienischen Neorealismus gilt Arbeitern, Rentnern, Fischern im Süden des Landes, Bäuerinnen aus der padanischen Ebene, Prostituierten ... Den jungen FilmemacherInnen, die ihnen nachfolgten, fehlte jedoch das berufliche Netzwerk, das in den Berlusconi-Jahren auseinandergebrochen war. Wie Rasmi Jacopo anmerkt, haben wir es nun eher mit einem «*Archipel junger FilmemacherInnen*» zu tun⁴. Darunter Alessandro Comodin, Leonardo Di Costanzo, Michelangelo Frammartino, Gianfranco Rosi, Stefano Savona und auch Pietro Marcello. Was sie verbindet, ist das unbändige Streben nach Unabhängigkeit, das gleiche Misstrauen gegenüber den Massenmedien und das gleiche Interesse am mit Fiktion gemischten Dokumentarfilm.

Sie leben und arbeiten in Neapel, Palermo oder New York und haben eigene Produktionsweisen entwickelt, um sich von den tonangebenden Finanzierungsmodellen, aber auch von den konventionellen Genres zu lösen. «*Meine Auffassung von Kino hat immer gegen die Grenzen zwischen Realität und Fiktion aufbegehrt*», betont Pietro Marcello, «*und häufig die der Entstehung von Dokumentarfilmen und Spielfilmen innewohnende Produktionsmethoden in Frage gestellt. (...) Deshalb habe ich 2009 eine Produktionsfirma mit dem Namen Avventurosa mitgegründet, was «abenteuerlustig», aber auch «waghalsig» oder «versiert» bedeuten kann. Wir strebten nach einem Autorenkino, das in seiner Sicht der Dinge poetisch und in seinem Produktionsprozess handwerklich ist. Beim Experimentieren mit neuen Formen des Erzählens und verschiedenen Arten der Inszenierung mischen wir oft Materialien unterschiedlicher Herkunft: gefundene, fiktive und reale*».⁵ Die Freiheit als Autor und Produzent erweist sich als nicht ganz unproblematisch, etwa bei der Produktion des in Super 16 gedrehten Spielfilms *Martin Eden*, seinem bisher ambitioniertesten Filmprojekt.

Was das Werk von Pietro Marcello aber mit Abstand am besten charakterisiert und ihn den Neorealisten nähert, ist sein unermüdliches Interesse an den Abgehängten, den Deklassierten der italienischen Gesellschaft. «Seit meinem allerersten Film *Il passaggio della linea – ein Dokumentarfilm über Nachzüge in Italien – konzentriere ich meine kreative Herangehensweise auf das Leben der Ärmsten und Unterdrückten*».⁶ Ihn fasziniert das Italien der Armen, der von der Gesellschaft Vergessenen, der ImmigrantInnen. Das gleiche Interesse dringt in *La bocca del lupo* über das Porträt des Mehrfachstraftäters Enzo und Mary, der Transsexuellen, durch, aber auch in seinen Bildern des anrühenden und dunklen Genua der Matrosen, der Vorbestraften ... Hier und da kommt eine Form von politischer und menschlicher Weisheit zum Vorschein, die die dominierende bürgerliche Moral herausfordert, wie bei Arturo Nicolodi in *Il passaggio* oder bei Enzo und Mary.

Noch eindrucksvoller ist dies in dem Film *Bella e perduta* zu sehen, der auch eine Hommage an Tommaso Cestone ist, den unwissenden, aber unermüdlichen Hirten, der den Palazzo Carditello bewacht. Man kommt nicht umhin, an den von Jacques Rancière bewunderten Schreiner und Philosophen Gabriel Guany zu denken⁷. Aber der Absturz kann sich als brutal erweisen. Tod für Tommaso Cestone, auch wenn sein Kampf, die Rettung des Palazzo Carditello, ihn überleben wird, oder Verzweiflung für Martin Eden, Jack Londons Doppelgänger im Sinne Nietzsches, dessen sozialer Aufstieg in Verdruss, Revolte und Selbstmord endet. Auffällig ist auch – und darin schliesst sich Pietro Marcello dem Michelangelo Frammartino von *Quattro Volte* (2011) an – die Gleichbehandlung von Tier und Mensch. Sarchiapone, der Büffel aus *Bella e perduta*, hat ein Bewusstsein. Die Erzählung wird von seiner inneren Stimme und seiner Wahrnehmung auf bewundernswerte Weise getragen.

Denn zu dem in der Realität verwurzelten Kino von Pietro Marcello gehören auch Mythos und Vorstellungswelt, wie einst im «Cinéma Vérité» von Jean Rouch oder heute in den Filmen Pedro Costas. Und tatsächlich betont er gern, dass man «Realist sein kann und das Medium Kino zugleich auf anti-naturalistische oder gar surrealistische Weise verwenden kann. Fakt ist, dass Träume und Märchen die Wahrheit sagen, auch wenn sie der Fantasie entsprungen sind. Gleichermassen gibt das Doku-Kino keine Antworten: Es stellt Fragen und lässt viel Raum für unsere Fantasie».⁸ So beginnt *La bocca del lupo* mit einer indirekten Anspielung auf die Odyssee oder die Aeneis mit ihrem Volk der Seefahrer und Abenteurer. Auch *Bella e perduta* ist in eine traumähnliche Atmosphäre getaucht, bevölkert von Hasen, diesen dem Vesuv entstiegene Psychopompen, die die mehrere tausend Jahre alte Verbindung zwischen Lebenden und Toten, Tieren und Menschen darstellen. Denn der Mythos umschliesst auch das Reale und enthält seinen Teil Wahrheit. Hier ist eine weitere Form der emanzipierenden Gleichbehandlung der filmischen Genres festzustellen.

Im Werk Pietro Marcellos ergibt die klassische Unterteilung in Dokumentarfilm und Fiktion keinen Sinn. Denn wo seine «Dokumentarfilme», wie bereits erwähnt, von Fiktionen im Embryonalstadium durchzogen sind, ist *Martin Eden*, seine bislang einzige «Fiktion», von dokumentarischen Bildern gesäumt. Dies scheint bereits in den ersten Szenen von *La bocca del lupo* durch, in denen man Enzo sieht, der in einer Überlagerung der Zeiten über seine Entlassung aus dem Gefängnis spricht, während der Film stellenweise Nuancen eines Krimis aufweist, die – einschliesslich der Art, Archivbilder einzubeziehen – auch Cassavetes nicht missfallen hätte. An dieser Stelle ist es nicht notwendig, auf *Bella e perduta* einzugehen, der in einem einzigartigen Rundumschlag grosszügig Mythos, Fabel, Fiktion und «Direct Cinema» miteinander verflocht. *Martin Eden* wiederum, basierend auf dem gleichnamigen Roman von Jack London und aus dem Amerika des 19. Jahrhunderts in das Italien des 20. Jahrhunderts verpflanzt, wimmelt nur so vor Dokumentarbildern aus Genua oder Neapel, des italienischen Anarchisten Enrico Malatesta und vermutlich fiktiven Archivbildern. Tatsächlich vermischt *Martin Eden* die Epochen, um uns ein 20. Jahrhundert vor Augen zu führen, das zwischen legitimen Forderungen und schädlichen Ideologien auf Abwege geraten ist. Auch hier drängt sich eine Art von Gleichbehandlung des Materials und der Epochen auf.

Daher auch die zentrale Bedeutung der Montage im Kino von Pietro Marcello und sein lebhaftes Interesse an Artawasd Peleschjan, dem Meister der «Fernmontage», vor dem er sich mit *Il silenzio di Peleschjan* verneigt. «Filme zu machen ist für mich in gewisser Weise ein Versuch, die Vergangenheit wiederzuerlangen. Das ist wie eine Partitur, die ich erst im Nachhinein, während der Montage, angetrieben von der freien visuellen und poetischen Assoziation, zu komponieren lerne. Für mich stellt die Montage den Zugang zur Realität dar».⁹ Im Kino von Pietro Marcello ist man im Sinne von Griffith in *Intolerance* mit einer regelrechten Montage der Zeiten konfrontiert. Tatsächlich sind seine Bilder – ebenso wie die von Walter Benjamin in *Paris, die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts* erwähnten «dialektischen Bilder» – auf einer Zeitebene angeordnet. Hier begegnen sich das Einst und das Jetzt.¹⁰ Gestern ist auch heute.



Bella e perduta

Was Pietro Marcello in seinem Werk auf einzigartige Weise entstehen lässt, ist eine Poetik und eine Politik. Eine Politik der Ästhetik, würde Jacques Rancière hier anmerken. Pietro Marcello fügt hinzu: *«In meinen Augen ist das Kino nicht dann «real», wenn sein Stil realistisch ist, sondern vielmehr dann, wenn es in der Lage ist, es über den Umweg der Kultur mit den jeweils drängendsten sozialen Problemen, etwa Klassenkampf, aufzunehmen»*.¹¹ Über seine – angesichts der von ihm vertretenen buchstäblich materialistischen Ästhetik – in keiner Weise abstrakten formalen Spiele bietet der neapolitanische Filmmacher eine dokumentarische Ästhetik an, die ein Fragezeichen hinter die grossen politischen und sozialen Schwerpunkte des 20. und 21. Jahrhunderts setzt.

1 Pietro Marcello, «Les Européens n'ont plus grand-chose à raconter» in *Libération*, 31. Mai 2016.

2 Alberto Lattuada, «Paghiamo i nostri debiti» in *Film d'oggi*, Nr°4, Juni 1945.

3 Zitiert von Hélène Frappat in *Roberto Rossellini, Le Monde / Cahiers du cinéma*, 2007, S. 28-29.

4 «L'archipel du nouveau documentaire italien. L'exemple de Michelangelo Frammartino» in *Multitudes*, Winter 2015.

5 «Il cinema della memoria» in *Qu'est-ce que le réel? Des cinéastes prennent position*, Andréa Picard (Leitung), Post-éditions / Cinéma du Réel, 2018, S. 211-212.

6 *ebd.*

7 Er ist eine jener zentralen Figuren der Emanzipation, der Politik der Ästhetik, die Jacques Rancière in seinem Werk verteidigt: Gabriel Gauny, *Le philosophe plébéen, textes présentés par Jacques Rancière*, La Fabrique, 2017.

8 «Il cinema della memoria», S. 209.

9 *ebd.*

10 Siehe Walter Benjamin, *Paris, die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts. Das Passagen-Werk*. Les Éditions du Cerf, 2009, Seiten 479-480.

11 «Il cinema della memoria», S. 209.

Pietro Marcello, neo-surrealist filmmaker

Bertrand Bacqué
HES Associate Lecturer,
HEAD – Genève

En On the right, Enzo, a handsome man, shadowy and virile, a repeat offender in his fifties. On the left, Mary, a transsexual, ex-drug addict, friendly, with a hoarse voice, who occasionally sets her wig straight. She recounts their encounter in prison, the way he took care of her, their love at first sight. Then the long wait for release from prison, the audio cassettes that they exchanged, like so many love letters. But in this long sequence in which the protagonists of *La bocca del lupo* (2009) testify to the camera, it is the care given to the framing, to the decor and to the lighting that striking. Pietro Marcello composes a real chiaroscuro setting that inevitably brings to mind the paintings of Caravaggio or Northern Europe. For Marcello is first and foremost a painter: “*I set out to become an artist, but I wasn’t good enough. Film was a something I was happy to fall back on. All the great auteurs of the past were inspired by pictorial composition. Today, some people only see film as a matter of technology, whereas composition is the foundation of everything.*” he told *Libération*¹. First lesson in cinema.

Of course, Pietro Marcello is also the heir to a long documentary tradition going all the way back to neo-realism. In the wake of World War II, Alberto Lattuada wrote in *Film d’oggi*: “*So we’re in rags? Then let us show our rags to the world. So we’re defeated? Then let us contemplate our disasters. So we owe them to the Mafia? To hypocrisy? To conformism? To irresponsibility? To faulty education? Then let us pay our debts with a fierce love of honesty, and the world will be moved to participate in this great combat with truth (...). Nothing reveals all the foundations of a nation better than.*”² As for Roberto Rossellini, some years later he declared, on the subject of *Rome, Open City*: “*looking without mystifying, trying to make a portrait of us, of us as we were, as honestly as possible. [It was] didactic, precisely because the effort that I made... aimed to attain an understanding of the events into which I had been plunged, which had shaken me up. (...) the other goal was to break the industrial structures of those years, to be capable of conquer the freedom of experimenting unconditionally. Once these two goals have been achieved, you will find that the problem of style is already automatically solved...*”³

As a reaction to the “white telephones”, the sentimental and schmaltzy comedies of the pre-war years, neorealism took to the streets, favouring non-professional actors and quasi-documentary aesthetics. It was simultaneously a social, political and aesthetic issue. Luchino Visconti, Roberto Rossellini, Giuseppe De Santis, Vittorio De Seta and Vittorio De Sica were its major representatives. The disciples of Italian neo-realism were interested in workers, in the retired, in the fishermen of the South, in the women farmers of the Po river, in prostitutes... Their distant heirs, today’s young filmmakers, no longer enjoy the same professional network, which ripped itself to pieces during the Berlusconi years. As noted by Rasmi Jacopo, we are now dealing more with an “*archipelago of young filmmakers.*”⁴ Among them, Alessandro Comodin, Leonardo Di Costanzo, Michelangelo Frammartino, Gianfranco Rosi, Stefano Savona and Pietro Marcello. What connects them is a fierce quest for independence, a shared distrust of mass media, and an identical interest in documentary film mixed with fiction.

Based in Naples, Palermo or New York, they developed their own production methods to free themselves from the dominant financing models, but also from the conventional genres they wanted to distance themselves from. “*My conception of film, emphasises Pietro Marcello, has always contested the borders between reality and fiction, and often challenged the production methods specific to making documentaries and fictional films. (...) This is why in 2009 I cofounded a production company called Avventurosa, which means “adventurous”, but also “audacious” and “prepared”. We were seeking out a kind of auteur filmmaking that was at once poetic in its vision of things and artisanal in its production process. By experimenting with new forms of story and various types of mise en scène, we often mix materials of different origins: found, fictitious and real.*”⁵ This freedom as auteur-producer was not without its problems, for example during the production of *Martin Eden*, his most ambitious cinematographical undertaking so far, a fictional work shot in Super 16.

But what best characterises Pietro Marcello’s body of work is his tireless interest in the outsiders, the downtrodden of Italian society, thus adhering to the neorealist movement. “*Since my very first film, Il passaggio della linea (Crossing the Line)—a documentary about overnight trains in Italy, I have focused my creative quest on the lives of the most humble and oppressed.*”⁶ It is the Italy of the poor, of those forgotten by society, of immigrants, that fascinates him. We find this same interest in *La bocca del lupo* (*The Mouth of the Wolf*) through the portrait of Enzo, the repeat offender, and

Mary, the transsexual. Yet it is also a portrait of the disreputable and mysterious Genoa of sailors, convicts, prostitutes... Here and there, though, there erupts a form of political and human wisdom, which challenges the dominant bourgeois morality, like with Arturo Nicolodi in *Il passaggio*, or with Enzo and Mary.

This is even more striking in *Bella e perduta* (*Lost and Beautiful*) which is also an homage to Tommaso Cestone, the ignorant shepherd, yet tireless guardian of the Royal Palace of Carditello. We cannot help but think of Gabriel Gauny, the carpenter and philosopher, who was admired by Jacques Rancière⁷. But the fall can prove devastating. It means death for Tommaso Cestone, even if his struggle—to save the Royal Palace of Carditello—will outlive him, or despair for Martin Eden, the Nietzschean double of Jack London, whose upward mobility will end in disappointment, revolt and suicide. What is also striking, and in this Pietro Marcello joins Michelangelo Frammartino of *Le Quattro Volte* (2011), is the equality between animals and men. Sarchiapone, the buffalo calf of *Bella e perduta*, is endowed with consciousness. Its inner voice and its perception admirably carry the story.

“we can be realist while making anti-naturalist, even surrealist, use of the cinematographical medium. The fact is that dreams and fairy tales, even though they are figments of the imagination, tell the truth. Likewise, documentary filmmaking doesn’t provide an answer: it asks questions and leaves our imagination with plenty of latitude.”

For although films of Pietro Marcello are anchored in reality, myth and the imaginary are also part of them, as in Jean Rouch’s “cinéma vérité” or in the contemporary films of Pedro Costa. Indeed, he likes to highlight that *“we can be realist while making anti-naturalist, even surrealist, use of the cinematographical medium. The fact is that dreams and fairy tales, even though they are figments of the imagination, tell the truth. Likewise, documentary filmmaking doesn’t provide an answer: it asks questions and leaves our imagination with plenty of latitude.”*⁸ Thus, *La bocca del lupo* begins with an indirect evocation of *The Odyssey* or *The Aeneid* with its populace of sailors and adventurers. Similarly, *Bella e perduta* basks in an almost dreamlike atmosphere, inhabited by Pulcinellas, these psychopomp characters straight out of the bowels of Vesuvius, with thousand-year-old links between the living and the dead, between animals and men. For myth also encloses the real and tells its share of the truth. There is another form of emancipating equality of cinematographic genres here.

In the works of Pietro Marcello, the traditional documentary vs fiction divide does not make sense. As much as his “documentaries”, as we said, are permeated with embryos of fiction, his only “fiction” so far, *Martin Eden*, is itself permeated with documentary images. Already, in *La bocca del lupo*, the first scenes of the film in which we see Enzo allude to his release from prison, in a sort of telescoping of time, and the film often takes on the hue of a thriller, one Cassavetes would have been proud of, including in his use of archives. It is not necessary here to return to *Bella e perduta* which generously interlaces myth, fable, fiction and “cinéma direct” in a single circle. As for *Martin Eden*, based on the eponymous Jack London novel, transposed from 19th century America to 20th century Italy, it is teeming with documentary images of Genoa and Naples, the Italian anarchist Enrico Malatesta, or probably fictitious archives. In fact, *Martin Eden* mixes eras to tell us about a 20th century that is adrift, between legitimate claims and deleterious ideologies. Here too, a form of equality between the materials and the eras is established.

Hence the cardinal importance of editing in Pietro Marcello’s filmmaking and his keen interest in Artavazd Peleshian, the master of “distance montage”, to whom he pays a sensitive tribute in *Il silenzio di Pelešjan* (*The Silence of Peleshian*). *“Making films is for me, in a certain sense, an attempt to recover the past. It’s like a musical score that I learn to compose after the fact, during the editing, driven by free visual and poetic associations. For me, editing is the key to reading reality.”*⁹ We have a real



Martin Eden

1 Pietro Marcello, "Les Européens n'ont plus grand-chose à raconter"—"Europeans don't have much left to say" in *Libération*, 31 May 2016.

2 Alberto Lattuada, "Paghiamo i nostri debiti"—"We pay our debts" in *Film d'oggi*, No. 4, June 1945.

3 Quoted by Hélène Frappat in *Roberto Rossellini, Le Monde / Cahiers du cinéma*, 2007, p. 28-29.

4 "L'archipel du nouveau documentaire italien. L'exemple de Michelangelo Frammartino"—"The archipelago of the new Italian documentary. The example of Michelangelo Frammartino" in *Multitudes*, winter 2015.

5 "Il cinema della memoria"—"The film of memory" in *Qu'est-ce que le réel? Des cinéastes prennent position—What is the real? Filmmakers take a stand*, Andréa Picard (dir.), Post-éditions / Cinéma du Réel, 2018, pp. 211-212.

6 *Ibidem*.

7 He is one of the main figures of emancipation, of this policy of aesthetics that Jacques Rancière espouses in his work: Gabriel Gauny, *Le philosophe plébéien, textes présentés par Jacques Rancière—The plebeian philosopher, texts presented by Jacques Rancière*, La Fabrique, 2017.

8 "Il cinema della memoria"—"The film of memory", p. 209.

9 *Ibid.*

10 cf. Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages—The Arcades Project*. Les Éditions du Cerf, 2009, pp. 479-480.

11 "Il cinema della memoria"—"The film of memory", p. 209.

editing of time in Pietro Marcello's filmmaking, in the sense of Griffith's *Intolerance*. In fact, his images are contemporary to each other, like the "dialectic images" that Walter Benjamin talked about in *The Arcades Project*. Here, the Past and the Present come together.¹⁰ Yesterday is also today.

What Pietro Marcello puts in place in a unique manner in his work is a poetics and politics. A politics of aesthetics, as Jacques Rancière would more precisely say. "To my mind", adds Pietro Marcello, "filmmaking is 'real' not if its style is realist, but rather if it is capable of tackling the most current social problems, such as class struggle, through culture."¹¹ Through his formal playfulness, which has nothing abstract about it—his aesthetic is also materialist in the literal sense—the Neapolitan filmmaker proposes documentary aesthetic that challenges the major political and social issues of the 20th and 21st centuries.

« Le cinéma doit remplir le regard »

Entretien avec Pietro Marcello conduit par Alessandro Beretta

Fr Vous êtes un cinéaste autodidacte, mais à vos débuts vous vouliez être peintre. Pouvez-vous nous raconter comment vous vous êtes retrouvé derrière une caméra ?

Je voulais être peintre et je m'étais engagé dans cette voie, mais un jour j'ai abandonné mon cours à l'Académie des Beaux-Arts de Naples et je me suis mis à faire des films. Pour moi, comme pour beaucoup de cinéastes, il s'agissait d'un second choix. Cela peut sembler absurde, mais nous commençons souvent par emprunter d'autres directions avant de nous tourner vers le cinéma. Depuis ma petite enfance, je suis fasciné par les films. Je me souviens que le premier que j'ai vu était *Mon Oncle* de Jacques Tati, et le deuxième *Le Chaland qui passe* de Jean Vigo. J'allais au ciné-club regarder le travail d'autres cinéastes, et c'est ainsi que j'ai appris. J'ai découvert beaucoup de choses en analysant leur travail. Plus tard, mes études d'histoire de l'art ont joué un rôle essentiel parce que le cinéma est une forme qui entretient des liens étroits avec la peinture. Mes premières tentatives de réalisation ont été des documentaires, et notamment des documentaires radio. Je suis parti des quelques bases dont je disposais – l'histoire de l'art, une vague idée de projet, le peu de culture nécessaire pour se lancer. Et j'ai appris à faire du cinéma sur le terrain : la première fois que j'ai filmé, j'avais réglé la vitesse d'obturation sur 5000, je ne savais pas qu'il fallait la mettre sur 50 ou 60. Je suis comme ça. J'étudie toujours les manuels après : d'abord j'affronte les choses, et ensuite j'approfondis.

Dans la création de vos premières images, les années que vous avez passées au DAMM ont joué un rôle essentiel : c'est dans ce centre social autonome du quartier de Montesanto à Naples que vous avez rencontré Maurizio Braucci, aujourd'hui scénariste, avec lequel vous avez travaillé sur de nombreux projets. Quelle a été l'importance de cette période pour vous ?

Cette période a été un parcours extraordinaire pour moi, même si c'était fatigant. C'était comme une véritable école : l'utopie, l'éthique du bénévolat, l'entraide et l'apprentissage mutuel. Au DAMM, j'ai appris à vivre avec les autres. J'avais 23 ans quand j'ai fait *Il Cantiere*, et Maurizio Braucci m'avait prêté de l'argent sur parole pour acheter les caméras, même si je ne savais pas m'en servir. On s'y est mis et on a appris. Ce n'est qu'avec *La Bocca del lupo*, que j'ai réalisé à 33 ans, que j'ai commencé à découvrir les aspects commerciaux de la production d'un film. Avant cela, pour moi, le cinéma se faisait en autarcie. Évidemment, quand on est jeune, on a la ténacité, même si on manque d'expérience. Puis on grandit et on devient plus expérimenté, mais on perd cette ténacité.

Comment approchez-vous le documentaire ?

Rossellini a dit que le documentaire, c'est tout. C'est un instrument cinématographique qui est à l'origine de tellement de choses. C'est l'instrument du documentaire qui m'a appris à exploiter l'inattendu. Évidemment, l'intuition a son rôle à jouer, et je crois que ma méthode, à peu de choses près, est proche de celle d'un Gianfranco Rosi ou d'un Giovanni Cioni, qui partent toujours de l'observation. Même si l'on arrive à se donner l'impression que l'on contrôle le temps, le cinéma a un côté alchimique et il me donne toujours une impression de fatalité.

Quel est votre rapport au scénario ?

Sur l'écriture, j'ai toujours laissé Maurizio Braucci prendre la main. Même si nous travaillons ensemble, il ne faut pas oublier que dans un documentaire, il y a souvent très peu à écrire et l'avantage d'être réalisateur, c'est que le film peut changer jusqu'à ce qu'il soit terminé. Dans tous les cas, je ne fais jamais reposer la réussite d'un film sur le scénariste, parce que le scénario en soi est une œuvre incomplète : il faut prendre en compte le poids de l'adaptation cinématographique, la valeur que celle-ci peut ajouter ou déduire au film. Par exemple, quand on le lit, le scénario de *Stalker* ne raconte pas grand-chose. Mais quand on voit ce qu'en fait Tarkovski, c'est époustoufflant.

Compte-tenu de votre position par rapport à l'écriture, le montage et la production semblent jouer un rôle majeur dans votre cinéma. Quel est la place du montage dans votre pratique ?

Pour moi c'est un élément personnel : au moment du tournage, j'ai déjà le montage en tête. Souvent, dans le documentaire, comme je suis aussi caméraman, je filme directement en tourné-monté, parce que je dois repartir avec toutes les images dans la boîte. C'est pour cela que je ne me soucie jamais tellement de la photographie dans un film. Je ne dis pas que c'est une question superflue, mais je la prends déjà en compte dès le moment où j'apprends à placer la caméra, à faire le point ou à travailler en tourné-monté, comme je le fais souvent.

Dans la réalisation de vos films, vous semblez ne pas suivre un modèle mais plutôt une certaine vérité poétique. Qu'en pensez-vous ?

Il est important de ne pas avoir de modèles. Le film doit être à toi, il doit être imparfait, il est beau comme il est. Je n'ai jamais en tête le film entier du début à la fin. Je pense à des moments de cinéma qui m'émeuvent, à des atmosphères, je ne pense presque jamais le film dans son intégralité mais je m'intéresse à d'autres aspects. Le cinéma doit remplir le regard. Je n'ai pas d'objectifs fixés d'avance, j'ai besoin de me sentir passionné. Et d'ailleurs, rien ne dit qu'on doive faire des films toute sa vie. Pour faire des films, il faut en ressentir la nécessité.

Avec *Il passaggio della linea*, vous avez commencé à émerger sur la scène internationale. Comment s'est passé le tournage de ce film ?

J'ai voyagé dans des trains express qui traversent toute l'Italie et j'ai raconté la fin de ces trains. Le film est produit avec trois sous, et j'ai tourné avec Daria D'Antonio, qui est devenue plus tard directrice de la photographie. Il y avait aussi Sara Fgaier, qui commençait à faire du montage. C'est un film d'un autre temps, qui est né d'une certaine inconscience. Je voulais capter une atmosphère particulière qui se mêle aux souvenirs de mon adolescence, de ces voyages incroyables et interminables. Les voyages en train sont ceux que je préfère, depuis le temps où je faisais des fugues quand j'étais enfant. À quinze ans, j'ai pris un train pour Paris et je suis parti. Le train était un moyen d'aller loin. Le présent était le temps du voyage, le futur n'était rien d'autre que le futur, et le passé était derrière moi. Je ne pourrais jamais refaire un film comme celui-ci. Il ne pouvait exister que dans certaines conditions particulières, et aussi parce que je ne pensais pas – et je ne le pense toujours pas – que le cinéma ait besoin de beaucoup d'argent pour se faire.

Il silenzio di Peleşian est dédié au réalisateur arménien Artavazd Peleşian, qui a beaucoup travaillé sur la théorie du montage. Pendant le tournage, ce réalisateur a choisi de ne pas parler et vous avez donc ajouté votre voix off. À Visions du Réel, vous présentez une nouvelle version de ce film. Pouvez-vous nous en dire plus ?

Avec Sara Fgaier, nous avons enfin réussi à monter une version plus courte du film, qui fait 30 minutes alors que la version originale en faisait 52, et sans aucune voix. Pour moi qui n'ai pas fait d'école de cinéma, *Il silenzio di Peleşian* a été comme un examen de sortie, un film-test. Quand je l'ai réalisé, je n'étais pas très bien préparé. Je connaissais le cinéma russe, mais j'ai dû consacrer plus de temps à étudier le contrepoint et le montage à distance. À travers Peleşian, j'ai découvert Michail Il'ič Romm, qui était le maître de la grande école soviétique, et sa monteuse Ludmilla Volkova, que peu de gens connaissent et qui a joué un rôle fondamental dans les théories de Peleşian.

Comment avez-vous travaillé pour le long métrage *Bella e perduta* ?

Pour *Bella e perduta*, je suis parti d'une perspective très différente. J'avais prévu de faire un film inspiré par le livre de reportages de Guido Piovene, *Viaggio in Italia*. En voyageant à travers le pays, je suis arrivé à Carditello où j'ai rencontré Tommaso Cestroni, l'« ange » qui était le gardien bénévole du palais de Reggia di Carditello. Tout cela était imprévu. Le film devait être différent, mais quand nous avons découvert la mission de Cestroni, Braucci et moi avons décidé de le suivre. Nous nous sommes dit : « Il faut que nous racontions cette histoire dans ce moment précis, et il faut le faire maintenant ». Par ailleurs, tout a été filmé avec de la pellicule périmée. Mes films sont toujours faits de bric et de broc : c'est aussi dû au fait que je n'ai jamais un producteur « traditionnel », mais plutôt quelqu'un comme moi qui est à la fois producteur, réalisateur, directeur de la photographie et monteur.

L'indépendance que vous procure votre propre société de production, Avventurosa, est-elle importante pour vous ? Comment s'est passé le tournage de *Martin Eden*, votre plus grosse production jusqu'à ce jour ?

Je suis devenu producteur par nécessité plus que par volonté. J'étais forcé de faire des compromis à cause du budget, et je devais toujours renoncer à des éléments. *Martin Eden* devait durer trente minutes de plus mais je n'y suis pas arrivé, en partie à cause de mon double statut de producteur et réalisateur. J'ai eu des doutes – sans pour autant douter de moi-même – et je pense que c'est quelque chose qui est utile généralement quand on fait du cinéma. J'ai aussi utilisé mon expérience du documentaire pour faire *Martin Eden*, sans quoi le film aurait été un fiasco total. C'était un travail fatigant, en partie parce que j'ai alors découvert le système du cinéma, la grosse machine de la production et tout le cirque qui va avec – parce que le cinéma est aussi un personnage ingrat. Il faudrait se remettre à faire du cinéma entre ami.e.s, comme disait Jean Renoir.

Dans *Martin Eden*, les images d'archives servent de contrepoint et accompagnent les événements, comme s'il s'agissait de personnages qui racontent des épisodes collectifs. Que représentent pour vous les images d'archives ? Quel est votre rapport à cet instrument ?

Pour moi, les archives sont tout, et tout est archive. Au moment où l'on tourne, toutes les images que l'on tourne deviennent des archives, et acquièrent une puissance supplémentaire parce qu'elles deviennent de l'histoire. Dans le cas de *Martin Eden*, les archives sont le seul moyen que j'avais de prendre de la hauteur. Je ne voulais pas filmer uniquement les histoires de Martin, parce que je voulais me dissocier du personnage :

j'ai donc utilisé les images de l'anarchiste Malatesta au début du film, juste pour affirmer ma position. Je voulais parcourir le 20^e siècle et j'avais besoin de récits que je ne pouvais pas filmer moi-même. C'est la raison pour laquelle j'ai eu besoin des archives. Je les préfère à la fiction, et finalement, tout ce que je fais devient archive, à un tel point que j'aimerais bien monter à nouveau mes films – pas parce qu'ils sont mauvais, mais pour le plaisir. Je ne porte pas en moi un seul *Martin Eden*, il y en a beaucoup d'autres.

Pour *Martin Eden*, vous avez travaillé avec des acteurs professionnels et non-professionnels. Quel est votre rapport aux acteurs professionnels et non-professionnels ?

Pendant le tournage, je préfère être derrière la caméra parce que je m'ennuie quand je suis au moniteur. Donc je suis très près des acteurs professionnels, et je pense que c'est important. J'aime les mélanges et pour moi, il n'y a pas de différence entre acteurs professionnels et non-professionnels : tous les acteurs portent le film. Avec Luca Marinelli, nous décidions ensemble des directions que nous voulions prendre pendant que nous tournions. C'était une expérience importante pour nous deux, qui nous a fait progresser. Avec les acteurs non-professionnels, il faut travailler plus mais c'est très beau. J'aime les gens simples, parce que je n'ai pas grandi dans un milieu intellectuel. Par exemple, dans *Martin Eden*, il y a Peppe, le brocanteur : c'est quelqu'un que je connais depuis que je suis enfant, je l'aidais à décider des prix des objets qu'il trouvait, et j'ai mis cela dans le film après avoir filmé Peppe pendant des années.

Comment est né votre dernier film, *Per Lucio*, consacré à l'auteur-compositeur-interprète Lucio Dalla ? Dans une interview, vous avez déclaré que Dalla avait apprécié *La bocca del lupo*.

Per Lucio est en fait aussi un hommage à *La bocca del lupo* : à un moment, on entend la chanson de Dalla, *Il parco dell'aluna*, qui accompagne des images inédites des personnages de ce film, Enzo et Marie. *La bocca del lupo* a été tourné à Gênes, une ville qui est liée pour beaucoup de gens au chanteur Fabrizio De André, qui est né là, et que j'ai toujours associé à Lucio Dalla. J'ai toujours eu une passion pour Dalla, et je rêvais de lui consacrer un film. C'était aussi l'occasion de donner la parole au grand poète Roberto Roversi, qui a été son mentor et grâce auquel il a appris à écrire des paroles. Roversi, qui est quasiment oublié aujourd'hui, était une référence pour beaucoup de gens : quand Elsa Morante, Paolo Volponi ou Pier Paolo Pasolini passaient par Bologne, ils allaient chez lui. Lucio Dalla a toujours été inclassable et inimitable, parce qu'il ne ressemblait à rien. C'est un génie, mais il est resté proche des gens.

Vous avez évoqué la manière dont un réalisateur peut jouer un rôle d'enseignant. Que pensez-vous de l'idée d'enseigner le cinéma ?

J'espère un jour me consacrer à l'enseignement. J'aimerais fonder une école professionnelle pour les jeunes. Une école de cinéma comme l'imaginait Olmi, ou Herzog, où l'on travaille dur – parce qu'il y a quelque chose de très athlétique dans le métier du cinéma, et qu'il s'agit d'un métier qu'il faut apprendre. Je ne dis pas que dans mon école de cinéma, tout le monde devra se promener en permanence avec *L'Art de la guerre* de Clausewitz à la main, mais parfois ce serait nécessaire. On dit toujours que le cinéma est le septième art mais comme le disait Tolstoï, tout est de l'art, même les costumes ou la menuiserie. Au fond, le cinéma est un instrument qui permet de rassembler tous ces différents métiers. Et il est clair que nous avons tous besoin d'un peu d'utopie dans notre vie, et aussi d'un peu d'altruisme vis-à-vis de ceux qui arrivent après nous.

«Das Kino muss das Auge erfüllen»

Ein Interview mit Pietro Marcello von Alessandro Beretta geführt

De Ihre Ausbildung als Filmemacher war autodidaktisch, und Sie wollten eigentlich Maler werden. Können Sie uns erzählen, wie Sie dann zur Regie gekommen sind?

Ich war fest entschlossen, Maler zu werden, habe aber die Akademie der Schönen Künste in Neapel für das Kino abgegeben, was – wie für viele Regisseure – ein Ausweg war. So absurd es klingt, aber oft geht man von anderen Dingen aus, bis man zum Kino kommt. Von klein an war ich vom Kino fasziniert: Der erste Film, an den ich mich erinnere, war *Mein Onkel* von Jacques Tati, der zweite *Atalante* von Jean Vigo. Dann habe ich im Cineforum gelernt, während ich mir die Filme anderer anschaute. Die Analyse von Filmen ist eine gute Schule. Später war das Studium in Kunstgeschichte wichtig, denn das Kino ist eine Form und hat als solche immer eine Beziehung zur Malerei gehabt. Die erste Annäherung an das Kino erfolgte schließlich mit Dokumentarfilmen und auch Radio-Dokus. Die Instrumente für den Start waren die Kunstgeschichte, ein bisschen Bewusstsein für das Projekt und ein wenig Kultur. Ich habe vor Ort gelernt, wie man Filme macht: Als ich das erste Mal drehte, hatte ich den Verschluss auf 5000 eingestellt. Ich wusste nicht, dass ich ihn auf 50 oder 60 stellen musste. Wie immer habe ich die Handbücher erst im Nachhinein gelesen und packte erst die Dinge an, bevor ich sie vertiefe.

Für die Aufnahmen Ihrer ersten Szenen sind die Jahre, die Sie im DAMM, dem autonomen Sozialzentrum von Montesanto in Neapel verbracht haben, ausschlaggebend. Dort haben Sie auch den heutigen Drehbuchautor Maurizio Braucci kennengelernt, mit dem Sie an vielen Ihrer Projekte gearbeitet haben. Wie hat Sie diese Zeit geprägt?

Es war eine außergewöhnliche, manchmal anstrengende Reise und eine großartige Schule: Es gab Utopie, ethische Freiwilligenarbeit und es gab Menschen, die einem Dinge beibrachten und wie man sich um andere kümmert. Das DAMM hat mich gelehrt, unter Menschen zu sein. Bei *Il cantiere* war ich 23 Jahre alt, und Maurizio Braucci hatte ein Ehrendarlehen aufgenommen, um Kameras zu kaufen, von denen wir nicht wussten, wie sie zu bedienen waren. Wir haben sie aufgestellt und es gelernt. Bis ich mit *La bocca del lupo* im Alter von 33 Jahren einige der produktiven und kommerziellen Aspekte von Filmen entdeckte, war das Filmemachen für mich reine Autarkie. Wenn man jung ist, besitzt man natürlich Ausdauer und keine Erfahrung, wenn man dann erwachsen wird, hat man mehr Erfahrung und weniger Ausdauer.

Was ist der Dokumentarfilm für Sie?

Der Dokumentarfilm ist alles, lehrt Rossellini, er ist ein Werkzeug des Kinos, das die Basis von vielen Dingen darstellt. Der Dokumentarfilm lehrte mich, das Unerwartete auszunutzen. Natürlich braucht man Intuition, und ich glaube, dass meine Methode – abgesehen von gewissen Unterschieden – nicht weit von der von Gianfranco Rosi oder Giovanni Cioni entfernt ist, die beide von der Beobachtung ausgehen. Auch wenn man glaubt, die Zeit kontrollieren zu können, hat das Kino einen alchemistischen Aspekt, und ich spüre immer etwas Fatalistisches darin.

Welches Verhältnis haben Sie zu Drehbüchern?

Beim Schreiben habe ich immer Maurizio Braucci den Vorrang gegeben. Auch wenn wir zusammenarbeiten, darf man nicht

vergessen, dass es oft bei Dokumentarfilmen sehr wenig zu schreiben gibt. Das Gute daran, Regisseur zu sein ist, dass man den Film bis zum Ende verändern kann. Allerdings gebe ich den Drehbuchautoren nie die Verantwortung für den Erfolg des Films, denn das Drehbuch ist ein unvollständiges Werk. Man muss das Gewicht der kinematografischen Umsetzung berücksichtigen und wie viel sie hinzufügen oder wegnehmen kann. Ich denke da an das Drehbuch von *Stalker*: Wenn man es liest, sagt es wenig aus; was Tarkowski jedoch daraus gemacht hat, ist verblüffend.

Nach dem Stellenwert, den ein Drehbuch für Sie einnimmt, scheinen bei Ihrer Arbeit der Schnitt und die Produktion wichtiger zu sein als der Film selbst. Welchen Stellenwert hat der Schnitt bei Ihrer Arbeit?

Für mich ist es eine persönliche Angelegenheit, und ich habe schon beim Drehen die Montage im Sinn. Da ich auch Kameramann bin, schneide ich bei Dokumentarfilmen oft direkt mit und in der Kamera, weil das Material fertig werden muss. Deshalb denke ich nicht zu viel über die Fotografie in einem Film nach. Damit möchte ich nicht sagen, dass sie überflüssig ist, aber wenn man lernt, wie man eine Kamera ausrichtet und wo der Kamerapunkt liegt, oder wenn man lernt, mit In-Kamera-Effekten zu arbeiten, dann beschäftigt man sich schon damit.

Sie scheinen kein vorgegebenes Modell, aber eine gewisse poetische Treue für einen Film zu haben. Was denken Sie darüber?

Am wichtigsten ist es, keine Modelle zu haben. Es muss der eigene Film bleiben, der in seiner Imperfektion schön ist. Ich nehme nie den ganzen Film von Anfang bis Ende mit. Ich bringe Momente aus den Dreharbeiten, die mich bewegen, und Atmosphären. Ich denke fast nie an den Film als Ganzes, sondern betrachte andere Aspekte. Das Kino muss das Auge erfüllen. Ich habe keine vorformulierten Ziele, sondern Leidenschaft. Außerdem muss man nicht unbedingt sein ganzes Leben lang Filme machen. Um Filme zu machen, muss man ein Bedürfnis haben, es zu tun.

Mit *Il passaggio della linea* wurden Sie auf der internationalen Szene bekannt. Wie war es, an diesem Film zu arbeiten?

Ich bin mit Schnellzügen durch ganz Italien gefahren und habe von ihrem Ende erzählt. Der Film wurde mit wenig Geld produziert. Ich drehte mit Daria D'Antonio, die später die Kameraführung übernahm, und Sara Fgaier, die am Anfang ihrer Karriere als Cutterin stand. Es ist ein Film aus einer anderen Zeit, der mit einer gewissen Unbekümmertheit entstand. Ich wollte auch eine gewisse Atmosphäre einfangen, die sich mit meinen Erinnerungen an die Jugend und an lange und unglaubliche Reisen vermischt. Der Zug ist das Transportmittel, das ich am meisten liebe, seit ich als Jugendlicher weggelaufen bin: Mit fünfzehn bin ich mit dem Zug nach Paris gefahren. Der Zug war das Mittel, das mich weit wegbrachte: Die Gegenwart war die Reisezeit, die Zukunft war nur die Zukunft und die Vergangenheit blieb hinter mir zurück. Auf jeden Fall ist es ein einzigartiger Film, der nur unter bestimmten Bedingungen gedreht werden konnte, denn ich glaubte nicht, und glaube noch heute nicht, dass man Kino nur mit viel Geld machen kann.

Sie haben *Il silenzio di Peleşian* dem Porträt des armenischen Regisseurs Artavazd Peleşian gewidmet, der viel an der Theorie des Schnitts gearbeitet hat. Der Hauptprotagonist hatte darum gebeten, während der Dreharbeiten nicht zu sprechen, und Sie fügten Ihre eigene Stimme aus dem Off hinzu. An *Visions du Réel* stellen Sie eine neue Version vor. Können Sie uns etwas darüber sagen?

Erst jetzt ist es Sara Fgaier und mir gelungen, eine kürzere, Version ganz ohne Worte zu schneiden, die 30 anstatt der ursprünglichen 52 Minuten lang ist. Da ich nie auf die Filmschule gegangen bin, war *Il silenzio di Peleşian* für mich wie eine Schulprüfung, wie ein Filmaufsatz. Als ich ihn drehte, hatte ich noch nicht viel Erfahrung. Ich kannte das russische Kino, brauchte aber mehr Zeit für den Kontrapunkt und den Distanzschnitt. Durch Peleşian entdeckte ich Michail Il'ič Romm, den Meister der großen sowjetischen Schule, und seine Cutterin Ludmilla Volkova, die nur wenige kennen, und die für Peleşians Theoretisierungen grundlegend war.

Wie sind Sie beim Spielfilm *Bella e perduta* vorgegangen? Bei *Bella e perduta* bin ich von ganz anderen Grundlagen ausgegangen. Ich sollte einen Film nach Guido Piovenes Reisebuch *Viaggio in Italia* drehen. Dann kam ich bei den Dreharbeiten nach Carditello, wo wir rein zufällig „den Engel“ Tommaso Cestroni trafen, der ehrenamtlich den Königspalast von Carditello bewachte. Es sollte eigentlich ein anderer Film werden, aber als Braucci und ich von seinem Anliegen erfuhren, sagten wir uns: «Wir müssen die Geschichte dieses Gebiets erzählen, und das muss jetzt geschehen, in diesem historischen Augenblick.» Ich habe alles mit abgelaufenem Film gedreht. Meine Filme sind immer zusammengeklippt, auch weil es nie einen klassischen Produzenten gibt, sondern jemanden wie mich, der Produzent, Regisseur, Kameramann und Cutter ist.

Sie haben Ihre eigene Produktionsfirma Avventurosa. Wie wichtig ist Ihnen Ihre Unabhängigkeit bei der Produktion Ihrer Filme? Wie war die Arbeit an Ihrer bislang größten Produktion *Martin Eden*?

Ich bin eher aus der Not Produzent geworden, bin Kompromisse in Bezug auf das Budget eingegangen und musste immer irgendetwas herauschneiden. *Martin Eden* sollte eigentlich dreißig Minuten länger werden. Das war leider auch wegen der Doppelrolle als Produzent und Regisseur nicht möglich. Ich hatte zwar Zweifel – keine Selbstzweifel – und das trifft meiner Meinung nach generell beim Filmemachen zu. Ich habe *Martin Eden* auch dank meiner Erfahrung als Dokumentarfilmer drehen können, sonst wäre es ein totaler Reifall geworden. Es war anstrengend, auch weil ich entdeckt habe, dass das Kino eine große Produktionsmaschine ist, die einen ganzen Zirkus mit sich bringt. Denn das Kino ist auch extrem oberflächlich. Wir sollten zum Filmemachen unter Freunden zurückkehren – wie Jean Renoir zu sagen pflegte.

Auch in *Martin Eden* spielen Archivbilder als Kontrapunkt und zur Begleitung des Geschehens eine Rolle, als wären sie eine Figur, die kollektive Geschichten erzählt. Was stellen Archivbilder für Sie dar? Welche Beziehung haben Sie zu diesem Instrument?

Für mich ist das Archiv alles und alles ist ein Archiv. Wenn man filmt, wird das, was man filmt, zu einem Archiv und hat eine zusätzliche Kraft, weil es zur Geschichte wird. Bei *Martin Eden* konnte ich mich nur durch das Archiv hervorheben. Ich wollte nicht nur Martins Geschichten verfilmen, sondern distanzieren mich von der Figur: Ich habe die Bilder des Anarchisten Malatesta an den Anfang des Films gestellt, um zu zeigen, zu wem ich halte. Ich wollte das 20. Jahrhundert erkunden und ich brauchte

Geschichten, die ich mit meiner Arbeit nicht erschaffen konnte. Deshalb brauchte ich das Archiv. Ich ziehe es der Fiktion vor und im Grunde wird alles, was ich mache, zu einem Archiv. Ich würde gerne meine Filme noch einmal schneiden, und zwar nicht, weil sie nicht gut sind, sondern zum Vergnügen. Ich habe nicht nur einen *Martin Eden* im Kopf, sondern viele andere.

Bei *Martin Eden* haben Sie sowohl mit professionellen als auch mit nicht-professionellen SchauspielerInnen gearbeitet. Wie stehen Sie zu ihnen?

Während der Dreharbeiten bin ich am liebsten hinter der Kamera, weil ich mich vor dem Bildschirm langweile und so ganz nah bei den SchauspielerInnen bin, was ich wichtig finde. Ich mische gerne und für mich gibt es keinen Unterschied zwischen einem professionellen und einem nicht-professionellen SchauspielerInnen: Sie sind beide Instrumente des Films. Luca Marinelli und ich haben gemeinsam entschieden, wie wir bei den Dreharbeiten vorgehen wollten: Es war eine wichtige Erfahrung für uns beide, die uns vorwärts brachte. Mit einem nicht-professionellen SchauspielerInnen muss man zwar härter arbeiten, aber es ist schön, auch weil ich letztendlich einfache Menschen bevorzuge, da ich nicht unter Intellektuellen aufgewachsen bin. In *Martin Eden* gibt es zum Beispiel den Trödler Peppe, den ich schon seit meiner Kindheit kenne, als ich ihm dabei half, die Preise für die gefundenen Waren festzulegen. Da ich ihn jahrelang gefilmt hatte, habe ich ihn in den Film eingebaut.

Wie entstand Ihre letzte Arbeit *Per Lucio*, die sich mit dem Liedermacher Lucio Dalla beschäftigt? In einem Interview sagten Sie, dass Dalla *La bocca del lupo* mochte.

Per Lucio ist in der Tat auch eine Hommage an *La bocca del lupo*. Es gibt einen Moment mit Dalls Song *Il parco della luna*, in dem er unveröffentlichtes Material mit den Protagonisten dieses Films, Enzo und Mary, abspielt. Den in Genua gedrehten Film *La bocca del lupo* habe ich hingegen immer mit Lucio Dalla verbunden, obwohl er von vielen mit dem dort geborenen Liedermacher Fabrizio De André in Verbindung gebracht wurde. Ich habe Dalla schon immer verehrt und davon geträumt, ihm einen Film zu widmen, um dem großen Dichter Roberto Roversi eine Stimme zu geben, der sein Mentor war und ihm beibrachte, wie man Texte schreibt. Der fast vergessene Roversi inspirierte viele: Wenn Elsa Morante, Paolo Volponi und Pier Paolo Pasolini in Bologna waren, suchten sie ihn immer auf. Lucio Dalla war ein Meister, er war einzigartig und ähnelte niemandem. Ein Genie, aber immer nahe an den Menschen.

Sie haben manchmal über die pädagogische Rolle eines Filmemachers gesprochen. Was halten Sie von der Idee, Filmemachen zu unterrichten?

Ich hoffe, eines Tages als Lehrer zu arbeiten. Ich würde eine Schule für Kunst und Handwerk für Jugendliche gründen. Eine Filmschule, wie sie sich Olmi oder Herzog vorstellten, an der man hart arbeitet, auch weil Filmemachen etwas sehr Körperliches an sich hat und ein Handwerk ist, das es zu lernen gilt. Ich sage nicht, dass man in meiner Filmschule ständig Clausewitz' *Vom Krieg* zur Hand haben sollte, manchmal aber schon. Es heißt, das Kino ist die Siebte Kunst. Aber schon Tolstoi sagte: „Alles ist Kunst“, sogar die Arbeit des Kostümbildners oder des Tischlers. Schließlich ist das Kino das Instrument, das viele Handwerke vereint. Es braucht allerdings ein bisschen Utopie im Leben und ein bisschen Altruismus für die folgenden Generationen.

"Cinema should fill your eyes"

An interview with Pietro Marcello conducted by Alessandro Beretta

En You're a self-taught filmmaker, but you started out wanting to be a painter. Can you tell us about how you ended up behind a film camera?

I wanted to be a painter and I was dedicated to that, but then I dropped out of my course at Naples Academy of Fine Arts and started making films instead. It was my second choice, as it is for many directors. It might sound absurd, but we often do start out in a different direction and then we turn to cinema. Even as a small child, I was spellbound by films. I remember the first one I ever saw was Jacques Tati's *Mon Oncle* and the second was Jean Vigo's *Le Chaland qui passe*. At the film club, I watched the work of other directors and I learned; analysing them taught me many things. Later, my Art History studies were key, because cinema is form and has always had a relationship with painting. Finally, my first attempts at filmmaking were documentaries, including radio documentaries. Those were the basics I had at my disposal: Art History; some idea of a project; the bare bones of culture, and I jumped in at the deep end. I learned to make films in the field: the first time I filmed, I set the shutter speed to 5,000—I had no idea I had to set it to 50 or 60. That's just how I am... I always read the manuals later: first of all, I tackle a subject hands-on, then I look at the manual.

Before taking your first steps in film, you spent a number of years at DAMM, the autonomous Montesanto community centre in Naples. Here you also met Maurizio Braucci, who is now a screenwriter, and you later worked together on a number of projects. How important was that time for you?

It was an extraordinary, exhausting journey, and a great training ground: it was a kind of utopia. We were ethical volunteers; some taught others and we looked out for one another. What my time at DAMM taught me was how to live with others. I was twenty-three when I made *Il cantiere*. Maurizio Braucci took out an unguaranteed loan to pay for the cameras, and we didn't even know how to use them. We sat down and learned. I was thirty-three when I familiarized myself with the production and business aspects of filmmaking with *La bocca del lupo*. For me, cinema was pure self-reliance. Of course, when you're young, you're very tenacious but you have no experience. Then you grow up and gain experience but you're not quite so tenacious.

Tell me how you go about making a documentary.

Rossellini said that documentary is everything. As a cinematographic format, it's fundamental in many respects. Documentaries taught me how to put the unexpected to good use. Of course, intuition has a role to play and I believe that my method is quite similar to that of Gianfranco Rosi or Giovanni Cioni, who both start off with observation. As much as you can give yourself the impression that you control time, a film is a kind of alchemy and I always feel there's some predestination there.

What about screenwriting?

I've always let Maurizio Braucci take the reins when it comes to the scripts. Even though we work together, let's not forget there's often very little to write for a documentary and the beauty of being the director is that you can change how a film ends. However, I don't lay the responsibility for the film's success at the feet of its screenwriters, because the script itself is an incomplete work—the impact of its adaptation has to be

considered, how much it can add or take away. Look at the script of *Stalker*—it says very little when you read it, but when you see what Tarkovsky does with it, the result is amazing.

Your concept of screenwriting seems to suggest that editing and production play a bigger part in your filmmaking. Where do you rank editing in your work?

For me, it's personal and I already have the editing in mind when I'm shooting. In documentary making, often I'm also the cameraman, so I edit in-camera because I have to get it in the can. That's why I don't worry too much about photography in a film. I'm not saying it's redundant, but it's already taken care of once you've learned to position a camera, defining your camera point, or after you learn to edit in-camera, as I usually do.

You don't seem to have a blueprint for your films, but there's a kind of poetic truth. Am I right?

It's important not to have a strategy. It has to be your film, it has to be imperfect, it's beautiful just the way it is. I never roll out an entire shot film, from start to finish. I offer fragments of a film that excite me, the feel of it, and I rarely think of the film as a whole. I look at other aspects. Cinema should fill your eyes. I don't have a list of goals—I need to feel passion. Anyway, you may not be making films all your life. To make films, you have to need to do it.

It was *Il passaggio della linea* that got you noticed on the international scene. What was it like to work on that film?

I rode the express trains travelling all over Italy and I described their demise. It cost a pittance to make and I was filming with Daria D'Antonio, who later became director of photography. Then there was Sara Fgaier, who was starting out as a film editor. It's a film from another time and I wasn't even that aware of what I was doing. Also, I wanted to capture the atmosphere of my teenage memories, of long, incredible journeys. Train travel is the kind I love best, ever since I used to run away as a kid. I was underage, just fifteen, when I jumped on the train to Paris and off I went. Trains were the means of getting a long way away: the present was the time to travel, the future was the future and the past was over and done with. But it's a once-in-a-lifetime film, which could only be shot under certain conditions, also because I didn't—and still don't—subscribe to the idea that you need to spend a lot of money to make a film.

You dedicated *Il silenzio di Pelešian* to Armenian director Artavazd Pelešian, who worked extensively on editing theory. During filming, Pelešian preferred not to speak and you added your voice off camera. You're bringing a new version at Visions du Réel. Can you tell us about it?

Thanks to Sara Fgaier, we've now been able to edit the voice out and shorten the film. It's thirty minutes compared to the original fifty-two. Since I never went to film school, for me *Il silenzio di Pelešian* was like a school exam or a test paper. When I made it, I didn't have very much experience. I knew about Russian cinema, but I had to spend more time on counterpoint and remote editing. Through Pelešian, I discovered Mikhail Il'ič Romm, who was the master of the great Soviet school, and his editor Ludmilla Volkova, who few people know about and who was fundamental to Pelešian's theories.

How did you approach the feature film *Bella e perduta*? For *Bella e perduta*, I started from a very different perspective. I was supposed to be making a film inspired by Guido Piovene's reportage volume, *Viaggio in Italia*. Travelling around the country, I reached Carditello, where we met Tommaso Cestroni, "the angel" who was the volunteer custodian of the Reggia di Carditello palace. We met him quite out of the blue. It was supposed to be a very different film, but when we learned of Cestroni's mission, Braucci and I got on board and said, "We have to tell this story and right now." I shot it entirely on expired film, as it happens! My films are always cobbled together, also because there's never an official producer, but someone like me who's producer-director-filmmaker-editor.

You have your own production company, Avventurosa. How much does your independence as a producer matter in your films? What was it like to tackle *Martin Eden*, your biggest production to date?

I became a producer because I had to, not because I wanted to. I was forced to make budget compromises and I was always having to cut something or another. *Martin Eden* should have been thirty minutes longer, but I didn't succeed and that was also because I was both producer and director. I had doubts—not self-doubts—and generally that's something I think is generally useful in filmmaking. *Martin Eden* was made also thanks to my documentary-making skills, otherwise it would have been a total fiasco. It was exhausting, not least because I discovered that the system is a big production machine which comes with a whole circus comes, since cinema is also quite a ungrateful character. We should go back to making films with friends, as Jean Renoir once said.

Again in *Martin Eden*, archival images are used in a counterpoint role, accompanying events, as if they were a character narrating collective episodes. What are archival images for you? What relationship do you have with them as a device?

For me, archives are everything and everything is an archive. The very moment you start shooting, what you film becomes part of the archive and thus acquires additional power, because it becomes history. In the case of *Martin Eden*, I was only able to go the extra mile thanks to archival material. I didn't just want to film Martin's stories, because I distanced myself from the character. I added images of the anarchist Malatesta at the start of the film simply to state where I stand. I wanted to explore the twentieth century and I needed stories that I couldn't shoot myself. That's why I needed archives. I prefer it to fiction and basically everything I do becomes archives. I'd like to re-edit my films, not because they aren't good, but for pleasure. I don't have just one *Martin Eden* in my head; I have quite a few.

In *Martin Eden*, you worked both with professional and amateur actors. How do you relate to them?

During filming, I prefer to be behind the camera, because I get bored at the monitor, so I'm very close to the actors and I think it's important. I like to mix things up and for me there's no difference between a professional and an amateur actor: they both carry the film. On the shoot, Luca Marinelli and I decided together where to go: it was an important experience for both of us, that allows us to grow. With amateur actors, you have to work harder, but it's fantastic, also because I prefer uncomplicated people, as I didn't grow up among intellectuals. In *Martin Eden*, for example, Peppe the flea market dealer is someone I've known since I was a boy, when I helped him decide what to charge for the stuff he found, and I put that in the film, after filming him for years.

Your new film, *Per Lucio*, is about the singer-songwriter Lucio Dalla. How did you decide on this subject? In an interview, you said that Dalla had liked *La bocca del lupo*.

Actually, *For Lucio* is also a tribute to *La bocca del lupo*. At one point, Dalla's *Il parco della luna* accompanies unused footage of Enzo and Mary, the film's lead characters. Also, I shot *La bocca del lupo* in Genoa and quite a few people linked it to singer-songwriter Fabrizio De André, who was born there. He's someone I've always associated with Lucio Dalla. It was a dream of mine to dedicate a film to Dalla, who has always been one of my favourites, and that also allowed me to give voice to the great poet Roberto Roversi, who was Dalla's mentor and taught him how to write lyrics. Roversi is almost forgotten nowadays, but he was an inspiration to many people. When Elsa Morante, Paolo Volponi and Pier Paolo Pasolini were in Bologna, they always went to see him. Lucio Dalla was a superstar, he was one of kind, resembling nobody. He was a genius, but he was always close to people.

You mention how a film director can play the role of teacher. How do you feel about the idea of teaching filmmaking?

I hope that, one day, I'll be able to devote some time to teaching. I would start a crafts and trade school for teenagers, a film school like the one Olmi imagined or Herzog imagines, where you work hard, because there's also something very physical about making motion pictures, and we should learn a trade. I'm not saying that in my film school, you'd walk around holding Clausewitz's *Art of War* all the time, but some of the time, yes. They say cinema is the Seventh Art, but I agree with Tolstoy who said everything is art, from the costume designer to the carpenter. At the end of the day, filmmaking is the device that allows you to bring many different craftspeople together. And clearly we need a little utopia in our lives and a bit of altruism for those who will come after us.

Bella e perduta

Lost and Beautiful
Pietro Marcello
Italy | 2015 | 87' | Italian



Fr Un berger, un polichinelle et un bufflon. Cela pourrait être de la *commedia dell'arte*, si la fable n'était pas tragique. Au commencement, un berger qui lutte pour la survie d'un palais du 18^e siècle qui sert de remise pour la mafia. À la fin, une envolée poétique qui met à égalité humain et animal, mythe et politique, pour prôner la révolte des simples.

De Ein Schäfer, ein Pulcinella und ein Büffel. Es könnte sich um die *Commedia dell'arte* handeln, wäre die Fabel nicht tragisch. Was als der Kampf eines Schäfers um den Erhalt eines als Schuppen für die Mafia zweckentfremdeten Palastes aus dem 18. Jahrhundert beginnt, wird zu einem poetischen Höhenflug, in dem Mensch und Tier, Mythos und Politik gleichermaßen für die Revolte der Einfachen eintreten.

En A shepherd, a Pulcinella and a buffalo calf. This could be *commedia dell'arte*, if the fable were not tragic. At the beginning, a shepherd who fights for the survival of an old palace that serves as storage for the mafia. In the end, a poetic flight that puts human and animal, myth and politics, on an equal footing, to advocate the revolt of the down-to-earth. – Bertrand Bacqué

Screenplay
Maurizio Braucci,
Pietro Marcello

Photography
Salvatore Landi,
Pietro Marcello

Editing
Sara Fgaier

Music
Marco Messina,
Sacha Ricci

Production
Sara Fgaier,
Pietro Marcello
(Avventurosa)

Contact
The Match Factory
info@matchfactory.de

Il passaggio della linea

Crossing the Line
Pietro Marcello
Italy | 2007 | 60' | Italian



Fr Un train, des trains. La nuit, le jour. Du Sud au Nord et du Nord au Sud de l'Italie. Des voix, des accents, des rencontres. Avec les déclassé.e.s, les laissé.e.s-pour-compte de la société italienne: saisonnier.ère.s, migrant.e.s, vagabond.e.s et anarchistes. Littéralement sans domicile fixe. Parmi eux.elles émerge la figure tutélaire d'Arturo Nicolodi qui a payé cher sa liberté.

De Ein Zug, Züge. Tag, Nacht. Vom Süden in den Norden und vom Norden in den Süden Italiens. Stimmen, Akzente, Begegnungen. Mit den Ausgemusterten, den Abgehängten der italienischen Gesellschaft: SaisonarbeiterInnen, MigrantInnen, VagabundInnen und AnarchistInnen. Buchstäblich obdachlos. Unter ihnen taucht die Leitfigur Arturo Nicolodi auf, der seine Freiheit teuer bezahlt hat.

En A train, more trains. By night, by day. From the south to the north and from the north to the south of Italy. Voices, accents, encounters. With the downgraded, the outsiders of Italian society: seasonal workers, migrants, vagabonds and anarchists. Literally homeless. Among them emerges the guardian figure of Arturo Nicolodi whose liberty cost him dearly. – Bertrand Bacqué

Screenplay
Pietro Marcello

Photography
Daria D'Antonio

Editing
Aline Hervé

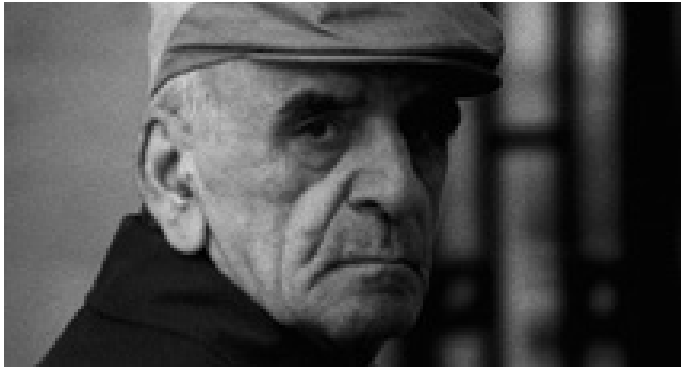
Music
Marco Messina,
Mirko Signorile

Production
Francesca Cima,
Nicola Giuliano
(Indigo Film)

Contact
True Colours
+39 06 37 35 2334

Il silenzio di Pelešian

The Silence of Pelešian
Pietro Marcello
Italy, Russia | 2011 | 30' | No Dialogue



Fr Entre Moscou et Erevan, Pietro Marcello suit le théoricien du « montage à distance » qui reste mutique. Évitant le piège du film « à la manière de », Marcello rend un émouvant hommage au réalisateur de *Les Saisons* (1975) et de *Notre siècle* (1983), en faisant dialoguer ses images avec celles du maître arménien qui se révèle être l'une des sources de sa création.

De Zwischen Moskau und Eriwan folgt Pietro Marcello dem Theoretiker des « Remote Editing », der stumm bleibt. Die Falle des Films « nach Art von » geschickt umschiffend erweist Marcello dem Regisseur von *Die Jahreszeiten* (1975) und von *Notre siècle* (1983) eine bewegende Hommage, indem er seine Aufnahmen mit denen des armenischen Meisters in Dialog treten lässt, der sich als eine der Quellen seines Schaffens entpuppt.

En Between Moscow and Yerevan, Pietro Marcello follows the theoretician of "distance montage" who remains withdrawn. Avoiding the trap of the film "in the style of...", Marcello pays an emotional tribute to the director of *The Seasons* (1975) and *Our Century* (1983). A dialogue between his images and those of the Armenian master, one of the influences of his own creation. – Bertrand Bacqué

Sound
Emanuele Vernillo

Editing
Sara Fgaier

Music
Marco Messina,
Sacha Ricci

Production
Rino Sciarretta
(Zivago Media);
Kinesis Film;
Avventurosa

Contact
True Colours
info@
truecolorfilms.com

L'umile Italia

L'umile Italia episodio 9x10 Novanta
Pietro Marcello, Sara Fgaier
Italy | 2014 | 11' | Italian



Fr Pour les 90 ans de l'Istituto Luce, dix cinéastes de la nouvelle génération ont été invité.e.s à puiser dans les archives du fameux institut. Pietro Marcello et Sara Fgaier ont décidé de rendre hommage au monde paysan de cette Italie « belle et perdue », en accompagnant leurs images de quelques extraits du livre de Carlo Levi, *Un volto che ci somiglia* (1960).

De Anlässlich des 90-jährigen Jubiläums des Istituto Luce wurden zehn junge FilmemacherInnen dazu aufgefordert, aus den Archiven des berühmten Instituts zu schöpfen. Pietro Marcello und Sara Fgaier haben beschlossen, der ländlichen Welt dieses « schönen und verlorenen » Italiens Tribut zu zollen, indem sie ihre Bilder mit einigen Auszügen aus Carlo Levis Buch *Un volto che ci somiglia* (1960) begleiten.

En For the 90th anniversary of the Istituto Luce, ten new-generation filmmakers were invited to dig into the archives of the famous institute. Pietro Marcello and Sara Fgaier decided to pay tribute to the rural world of this "lost and beautiful" Italy, accompanying their images with excerpts from Carlo Levi's book, *Un volto che ci somiglia* (1960). – Bertrand Bacqué

Editing
Patrizia Penzo,
Angelo Musciagna

Production
Istituto Luce-Cinecittà

Contact
Luce-Cinecittà
sales@cinecittaluce.it

La bocca del lupo

The Mouth of the Wolf
Pietro Marcello
Italy, France | 2009 | 68' | Italian



Fr *La bocca del lupo*, c'est d'abord l'histoire d'Enzo et Marie. Enzo, le multirécidiviste, a passé 27 ans en prison, et Mary, la transsexuelle, l'a attendu inlassablement. C'est aussi le portrait de Gênes, la ténébreuse, entre fiction et documentaire, cinéma direct, mises en scène et archives. C'est enfin l'invention d'une forme qui transcende tous les genres.

De *La bocca del lupo*, das ist zunächst die Geschichte von Enzo und Mary. Der mehrfach vorbestrafte Enzo sass 27 Jahre im Gefängnis, und die transsexuelle Mary wartete beharrlich auf ihn. Es ist auch ein halbdokumentarisches Porträt von Genua, der Finsteren, zwischen Direct Cinema, Inszenierung und Archiv. Letztlich ist es die Erfindung einer genreübergreifenden Form.

En First and foremost, *La bocca del lupo* is the story of Enzo and Marie. Enzo, the repeat offender, has spent 27 years in prison, and Mary, the transsexual, has tirelessly waited for him. It is also a portrait of a dark and mysterious Genoa, straddling fiction and documentary, cinéma direct, staging and archives. Finally, it's the invention of a form that transcends all genres.

– Bertrand Bacqué

Photography
Pietro Marcello

Sound
Emanuele Vernillo

Editing
Sara Fgaier

Music
Nino Bruno

Production
Francesca Cima,
Nicola Giuliano
(Indigo Film);
Dario Zonta;
Avventurosa

Contact
True Colours
+39 06 37 35 2334

Martin Eden

Pietro Marcello
Italy, Germany, France | 2019 | 129' | Italian



Fr Au-delà du récit d'une ascension sociale et d'une désillusion tragique, *Martin Eden*, adapté du roman de Jack London, se fait le portrait des dérives politiques du 20^e siècle. Mais là où Marcello impose une œuvre unique, c'est dans ce mélange singulier entre fiction et documentaire, archives réelles et fantasmées du temps présent et passé...

De Über die Geschichte von sozialem Aufstieg und tragischer Desillusionierung hinaus schildert *Martin Eden*, nach dem Roman von Jack London, die politischen Verwerfungen des 20. Jahrhunderts. Die Originalität des Werkes von Marcello liegt jedoch in dieser einzigartigen Mischung aus Fiktion und Dokumentation, aus realen und fantasierten Archiven der Gegenwart und der Vergangenheit ...

En Beyond the account of upward mobility and tragic disenchantment, *Martin Eden*, adapted from the novel by Jack London, is a portrait of the political vagaries of the 20th century. But what makes Marcello's piece of work truly unique is its singular blend of fiction and documentary, real and imagined archives from the present time and the past... – Bertrand Bacqué

Screenplay
Maurizio Braucci,
Pietro Marcello

Photography
Alessandro Abate,
Francesco Di
Giacomo

Editing
Fabrizio Federico,
Aline Hervé

Music
Marco Messina,
Sacha Ricci

Production
Pietro Marcello
(Avventurosa);
Ibc Movie
With Rai Cinema;
Shellac Sud;
Match Factory
Productions

Contact
The Match Factory
info@matchfactory.de

Per Lucio

For Lucio
Pietro Marcello
Italy | 2021 | 78' | Italian
Swiss Premiere



Fr *Per Lucio* rend hommage à un artiste dont les chansons ont raconté l'Italie lors de changements sociaux et culturels importants. Partant d'archives, Pietro Marcello retrace la vie de Lucio Dalla et, ce faisant, met en lumière un pays qui s'est relevé des ruines de la guerre pour se diriger vers un avenir fait d'usines et de consommation de masse.

De *Per Lucio* ehrt einen Künstler, der in seinen Liedern ein Italien in Zeiten bedeutender sozialer und kultureller Veränderungen besang. Anhand von Archivmaterial zeichnet Pietro Marcello das Leben von Lucio Dalla nach und beleuchtet dabei ein Land, das aus den Ruinen des Krieges aufgestiegen ist und sich einer Zukunft der Fabriken und des Massenkonsums zugewandt hat.

En This is a tribute to an artist whose songs told the story of Italy at a time of social and cultural change. Thanks to an original use of archive material, Pietro Marcello retraces the life of Lucio Dalla and, along the way, sheds light on a country that rose from the ruins of Second World War to move towards a future of factories, consumerism and mass car production.

Screenplay
Pietro Marcello,
Marcello Anselmo

Photography
Ilyà Sapeha

Sound
Marcos Molina

Editing
Fabrizio Federico

Production
IBC Movie,
Rai Cinema

Contact
The Match Factory
info@matchfactory.de

Doc Alliance Selection

Fr L'association Doc Alliance regroupe sept festivals clés de cinéma documentaire en Europe – CPH:DOX (Copenhague), Doclisboa (Lisbonne), Dok Leipzig, FID Marseille, Ji.hlava IDFF, Docs Against Gravity (Varsovie) et Visions du Réel (Nyon). Elle a pour objectif de soutenir les réalisateur.rice.s et producteur.rice.s dans la diffusion de leurs œuvres auprès du public : sur le web, avec près de 1900 titres en streaming sur dafilms.com, et avec une sélection de films de jeunes auteurs européens, choisis par les membres de Doc Alliance parmi les meilleures productions documentaires de l'année. Ces films voyagent d'un festival à l'autre avant l'attribution d'un prix par un jury de critiques. Visions du Réel en présente deux.

De Die Vereinigung Doc Alliance umfasst sieben bedeutende Dokumentarfilm-Festivals in Europa – CPH:DOX (Kopenhagen), Doclisboa (Lissabon), Dok Leipzig, FID Marseille, Ji.hlava IDFF, Docs Against Gravity (Warschau) und Visions du Réel (Nyon). Das Ziel ist die Unterstützung der RegisseurInnen und ProduzentInnen bei der Vermittlung der Werke gegenüber dem Publikum – nahezu 1900 Titel sind im Internet unter dafilms.com verfügbar – und mit einer Auswahl von Filmen junger Europäischer Autoren, die die Mitglieder von Doc Alliance aus den besten Doku-produktionen des Jahres ausgewählt hat. Diese Filme durchlaufen vor Erhalt eines Preises durch eine Jury aus Kritikern die unterschiedlichen Festivals. Visions du Réel zeigt zwei dieser Dokumentarfilme.

En The association Doc Alliance brings together seven key documentary film festivals in Europe—CPH:DOX (Copenhagen), Doclisboa (Lisbon), Dok Leipzig, FID Marseille, Ji.hlava IDFF, Docs Against Gravity (Warsaw) and Visions du Réel (Nyon). It aims to support directors and producers in distributing their works to the public. On the web, with almost 1900 titles streaming at dafilms.com and with a selection of films by young European filmmakers, chosen by the members of doc alliance as the best documentary productions of the year. These films go from one festival to another before the prize is awarded by a jury of critics. Visions du Réel screens two of them.

A Black Jesus

Luca Lucchesi
Germany | 2020 | 92' | Italian, English, French
Swiss Premiere



Fr Dans le village sicilien de Siculiana, un crucifix représentant un Jésus à la peau noire est vénéré depuis des siècles. Chaque année, à l'occasion d'une grande procession organisée en hommage au saint patron, de nombreux

euse.s émigrant.e.s retournent dans leur village natal pour participer aux célébrations. Dans ce village traversé par le racisme et les préjugés, la statue du Jésus noir attire l'attention d'Edward, Peter et Samuel, originaires d'Afrique de l'Ouest, résidant temporairement dans le centre d'accueil de Villa Sikania. Dans un geste de fraternité, les trois jeunes se portent volontaires pour transporter la statue du Christ noir lors de la prochaine procession. Avec bienveillance, la caméra de Luca Lucchesi accompagne cette tentative de dialogue qui pousse de nombreux habitant.e.s de Siculiana à questionner leur rapport à « l'autre », mais aussi à l'histoire du village ainsi qu'à l'un de ses symboles fondateurs. *A Black Jesus* se fait l'écho d'une histoire singulière aux dimensions universelles.

De In dem sizilianischen Dorf Siculiana wird seit Jahrhunderten ein Kruzifix verehrt, das einen Jesus mit schwarzer Haut zeigt. Jedes Jahr, anlässlich einer grossen Prozession zu Ehren des heiligen Schutzpatrons, kehren zahlreiche Ausgewanderte in ihre Heimat zurück, um an den Feierlichkeiten teilzunehmen. In diesem Dorf, in dem es Rassismus und Vorurteile gibt, zieht die Statue des schwarzen Jesus die Aufmerksamkeit von Edward, Peter und Samuel aus Westafrika auf sich, die vorübergehend in dem Aufnahmелager Villa Sikania leben. In einer Geste der Brüderlichkeit melden sich die drei Jugendlichen freiwillig, um bei der nächsten Prozession die Statue des schwarzen Christus zu tragen. Wohlwollend begleitet die Kamera von Luca Lucchesi diesen Dialogversuch, der zahlreiche EinwohnerInnen von Siculiana dazu bewegt, ihre Beziehungen «zum anderen» zu hinterfragen, aber auch die Geschichte des Dorfes und eines seiner Gründungssymbole. *A Black Jesus* ist der Spiegel einer einzigartigen Geschichte mit universellen Dimensionen.

En In the Sicilian village of Siculiana, a crucifix representing a black-skinned Jesus has been venerated for centuries. Every year, on the occasion of a large procession organised in honour of the patron saint, many emigrants return to their native land to participate in the celebrations. In this village riddled with racism and prejudice, the statue of the black Jesus attracts the attention of Edward, Peter and Samuel, originally from Western Africa, living temporarily in the Villa Sikania shelter. In a gesture of fraternity, the three young men volunteer to carry the statue of the black Christ during the next procession. With kindness, Luca Lucchesi's camera accompanies this attempt at dialogue which prompts many inhabitants of Siculiana to question their relationship with "the Other" but also with the history of the village as well as with one of its founding symbols. *A Black Jesus* echoes a singular story of universal dimensions. – Alice Riva

Screenplay

Luca Lucchesi, Hella Wenders

Photography

Luca Lucchesi

Sound

Francesco Vitaliti

Editing

Edoardo Morabito, Luca Lucchesi

Production

Wim Wenders, Léa Germain (Road Movies)

Filmography

2020 A Black Jesus
2010 Bachelor Party (sf)
2007 Ultimo modello (sf)

Contact

Christa Auderlitzky
FilmDelights
+43 1-9443035
office@filmdelights.com

Native Rock

Pedra pàtria

Macià Florit Campins
Spain | 2021 | 76' | Catalan
Swiss Premiere



Fr Macià et Lau sont deux frères nés à Minorque, au cœur de la Méditerranée. Devenu cinéaste, Macià réside temporairement aux États-Unis, tandis que Lau, son cadet, est agriculteur, resté sur cette petite île à la surface rocheuse. À partir d'un recueil d'images à la texture organique, de lettres et de dessins, le récit nous ramène au paradis perdu de l'enfance, en érosion constante par la force des vagues, de la tramontane, par la distance et le temps. Dans la mémoire des pierres et des paysages lunaires se cachent les sources de l'iden-

tité locale, des traditions et des rites païens du solstice d'été, perpétués de génération en génération. « À quel moment nos chemins se sont-ils séparés ? » s'interroge le réalisateur avec un doux mélange de mélancolie et de culpabilité alors que son frère, vêtu de peaux de mouton, incarne Jean le Baptiste lors de la fête du Saint. Dans cet itinéraire intime fait d'amour fraternel, c'est le fils prodigue qui se regarde dans le reflet de son frère cadet, tout en réfléchissant à voix haute sur les limites de la mémoire et des images.

De Die Brüder Macià und Lau sind auf der Mittelmeerinsel Menorca aufgewachsen. Macià, der Filmmacher geworden ist, lebt vorübergehend in den USA, während sein jüngerer Bruder Lau als Bauer auf der kleinen, felsigen Insel geblieben ist. Ausgehend von einer Sammlung organisch anmutender Bilder, Briefe und Zeichnungen führt die Geschichte zurück in das verlorene Paradies der Kindheit, unablässig erodiert durch die Kraft der Wellen, der Tramontana, Entfernung und Zeit. In den Steinen und den Mondlandschaften liegen die Quellen der lokalen Identität, Traditionen und heidnischen Riten der Sommersonnenwende verborgen, die von Generation zu Generation weitergegeben werden. « Wann haben sich unsere Wege getrennt? », fragt sich der Regisseur mit einer Mischung aus Melancholie und Schuldgefühlen, während sein in Schaffelle gehüllter Bruder am Johannistag Johannes den Täufer verkörpert. In dieser aus brüderlicher Liebe gemachten Annäherung betrachtet sich der verlorene Sohn im Spiegelbild seines jüngeren Bruders und denkt dabei laut über die Grenzen der Erinnerung und der Bilder nach.

En Macià and Lau are two brothers born in Menorca, in the heart of the Mediterranean Sea. Now a filmmaker, Macià is temporarily residing in the United States, while Lau, the younger brother, is a farmer who has remained on this small rocky island. From a collection of organically textured images, letters and drawings, the story takes us back to the lost paradise of childhood, constantly eroded by the force of the waves, of the Tramontane wind, of distance and time. Hidden in the memory of the stones and the lunar landscapes lie the sources of local identity, traditions and summer solstice pagan rites, perpetuated from generation to generation. "At what point did our paths separate?" wonders the director with a gentle blend of melancholy and guilt as his brother, dressed in sheepskin, plays the role of John the Baptist during the Saint's celebration. In this intimate journey of brotherly love, it is the prodigal son who looks at himself in the reflection of his younger brother, while reflecting aloud on the limits of memory and images. – Javier Martín

Photography, Editing
Macià Florit Campins

Sound
Míriam Guerra, Jordi C. Corchs

Music
Francesc Catalán, Alan Florit

Production
Macià Florit Campins, Xavier Puig Guitart
(Elsabeth produccions)

Filmography
2021 Native Rock

Contact
Macià Florit Campins
Elsabeth produccions
+34 622927468
elsabeth@elsabethproduccions.com

Projections Spéciales

Atelier archives HEAD × RTS

Switzerland | 2021 | 80' | French
World Premiere



Fr Dans le cadre d'un partenariat entre le Département Cinéma de la HEAD – Genève et Les Archives de la RTS, des étudiant.e.s en option montage, s'emparent des archives de la Télévision Suisse Romande pour créer des films autour de la notion de « luttes ». Est-ce que les luttes d'hier sont les mêmes que celles d'aujourd'hui? Comment se réapproprier des archives en vue d'un nouveau récit sans trahir leur sens initial? De la résistance des espaces culturels alternatifs dans les années 1990 à l'évolution des actions féministes, en passant par les manifestations antiracistes, les mouvements d'occupation d'espaces publics ou encore l'activisme écologique, les étudiant.e.s posent leur regard sur ce que racontent les luttes d'hier, celles d'aujourd'hui et de demain.

De Im Rahmen einer Partnerschaft zwischen dem Filmdepartement der HEAD – Genève und Les Archives de la RTS haben Studierende mit der Option Schnitt die Archive des Senders Télévision Suisse Romande genutzt, um Filme rund um Thema « Kämpfe » zu kreieren. Sind die Kämpfe von gestern die gleichen wie jene von heute? Wie kann man sich die Archive neu aneignen, um eine neue Geschichte zu erzählen, ohne ihren ursprünglichen Sinn zu verraten? Vom Widerstand der alternativen Kulturmilieus in den 1990er-Jahren über antirassistische Veranstaltungen, die Besetzung von öffentlichen Räumen und Umweltaktivismus bis zur Entstehung des feministischen Aktivismus richten die Studierenden den Blick auf die Kämpfe der Vergangenheit, der Gegenwart und der Zukunft.

En As part of the partnership between the Film Department of the Geneva University of Art and Design and Radio Télévision Suisse's archive department, students in the editing option take possession of the archives to create films around the notion of "struggles". Are the struggles of yesterday the same as those of today? How can the archives be reclaimed to write a new narrative without betraying their initial meaning? From the resistance of alternative cultural spaces in the 1990s to the evolution of feminist actions, via anti-racism demonstrations, movements to occupy public spaces or even ecological activism, students cast their gazes on what the struggles of yesterday, today and tomorrow have to tell us. – Delphine Jeanneret

Production
HEAD – Genève

Contact
Delphine Jeanneret (HEAD – Genève)
delphine.jeanneret@hesge.ch

Le Chant des vivants

Songs of the Living

Cécile Allegra
France | 2021 | 82' | English, French
World Premiere



Fr Construit à partir de chants et de souvenirs, ce film musical puissant et sensible retrace avec une grande liberté narrative l'expérience traumatisante de jeunes survivant.e.s venu.e.s de différentes régions d'Afrique. Dans le village

de Conques en France, ces jeunes trouvent des interlocuteur.rice.s et un espace leur permettant une élaboration thérapeutique par le travail corporel et la parole. Pour les travailleur.euse.s sociaux qui leur prêtent une oreille attentive en prenant des notes minutieuses, le dit et le non-dit sont doués du même poids symbolique. Le passé est reconstruit à partir de souvenirs et de silences. Grâce à la contribution généreuse du musicien et compositeur Mathias Duplessy, les personnages de Cécile Allegra peuvent exorciser leurs fantômes, chanter leur douleur, exprimer leurs peurs et les sentiments contradictoires vis-à-vis de leur passé. Surtout, ils.elles peuvent continuer à vivre et entrevoir l'avenir. L'arc dramatique du film se conclut ainsi sur un hymne émouvant à la vie.

Photography

Thibault Delavigne

Sound

Alexandre Lesbats

Editing

Michael Phellippeau, Fabrice Salinié

Music

Mathias Duplessy

Production

Delphine Morel (TS Productions)

Filmography

2021	Le Chant des vivants
2018	Libye, anatomie d'un crime
2018	Marseille, ils ont tué mon fils (mlf)
2016	Electricité, le montant de la facture
2016	Italie et Mafia: un pacte sanglant (mlf)
2014	Voyage en barbarie
2012	Une enfance au travail: En Europe aussi (mlf)
2011	La Brigade anti-narcotiques de Naples (mlf)
2010	Haïti, la blessure de l'âme (mlf)

Contact

Delphine Morel
TS Productions
dmorel@tsproductions.net

De Dieser brandaktuelle Musikfilm, der mit grosser Sensibilität und erzählerischer Freiheit aus Songs und Erinnerungen aufgebaut ist, beleuchtet die traumatischen Erfahrungen junger Überlebender aus verschiedenen Teilen Afrikas. In dem französischen Dorf Conques finden sie gute Gesprächspartner und einen Raum für ihre therapeutische Aufarbeitung durch Körperarbeit und das gesprochene Wort. Das Gesagte und das Ungesagte hat in den Ohren der SozialarbeiterInnen, die ihnen aufmerksam zuhören und genaue Notizen machen, das gleiche symbolische Gewicht. Die Vergangenheit wird mit Erinnerungen und Schweigen aktualisiert. Dank des grosszügigen Beitrags des Musikers und Komponisten Mathias Duplessy gelingt es Cécile Allegras Figuren, ihre Geister zu exorzieren, ihren Schmerz zu besingen, ihre Ängste und ihre Widersprüche in Bezug auf die Vergangenheit auszudrücken. So wagen sie schliesslich, weiter zu leben, eine mögliche Zukunft zu haben. Und der Spannungsbogen des Films schliesst in einer bewegenden Hymne an das Leben ab.

En Constructed through songs and memories, this powerful and sensitive musical film recounts with great narrative freedom the traumatic experience of young survivors from different parts of Africa. In the French village of Conques, they find interlocutors and a space for therapeutic elaboration, through body work and spoken word. In the latter case, the social workers who listen to them and take careful notes, what is and isn't said have the same symbolic weight. The past is reconstructed from memories and silences. Thanks to the generous contribution of the musician and composer Mathias Duplessy, Cécile Allegra's characters succeed in exorcising their ghosts, sing their pain, and express their fears and contradictions of their past. Above all, they can continue to live and glimpse the future. The film's dramatic arc thus concludes with a moving hymn to life. – Violeta Bava

Philly D.A.

Ted Passon, Yoni Brook
United States | 2021 | 480' | English
World and Swiss Premieres



Fr Larry Krasner est élu « district attorney » de Philadelphie en 2018. À l'échelle locale, il n'y a pas plus puissant que ce procureur et son bureau de 600 fonctionnaires en charge de légiférer. Issu d'une frange « progressiste » militant pour les droits civiques, il est élu sur un programme de réformes profondes du système judiciaire à Philadelphie, ville détenant le triste record du plus haut taux d'incarcération du pays. Krasner entend mener une « expérience » radicale pour déconstruire un système discriminant et violent, mais se retrouve en

charge d'une vaste équipe qu'il a désavouée durant des années, et en prise directe avec des autorités de police cultivant une haine contre lui et pour-tant sommées de faire respecter ses lois. C'est alors l'escalade d'une bataille politique et médiatique, où chaque nouveau pas du procureur peut provoquer un séisme. Ted Passon et Yoni Brooke en tirent un thriller politico-judiciaire des plus haletants en huit épisodes, avec un accès sans précédent aux bureaux du D.A., révélant les profondes fractures d'un pays en plein déchirement.

De 2018 wurde Larry Krasner zum « District Attorney » von Philadelphia gewählt. Auf lokaler Ebene hat niemand mehr Macht als dieser Staatsanwalt und sein Büro mit 600 Beamten, die Gesetze erlassen. Er kommt aus einer « progressistischen » Randgruppe, die für die Bürgerrechte kämpft, und wurde auf der Grundlage eines Programms für tiefgreifende Reformen des Justizsystems von Philadelphia gewählt, der Stadt, die den traurigen Rekord der meisten Inhaftierungen des Landes hält. Krasner will für einen radikalen « Wandel » sorgen, um das diskriminierende und von Gewalt geprägte System abzuschaffen, ist jedoch plötzlich für ein riesiges Team verantwortlich, das er über Jahre hinweg in Abrede gestellt hat, und steht in direktem Kontakt mit den Polizeibehörden, die ihm Hass entgegenbringen, aber gleichzeitig den Auftrag haben, seine Gesetze durchzusetzen. Es ist die Eskalation eines politischen und medialen Kampfes, in dem jeder neue Schritt des Staatsanwalts ein Erdbeben auslösen kann. Ted Passon und Yoni Brooke machen daraus einen spannenden Polit- und Justizthriller in acht Kapiteln, mit nie dagewesenem Zugang zu den Büros des D. A., der das ganze Ausmass der tiefen Spaltung eines zerrissenen Landes zeigt.

En Larry Krasner is elected Philadelphia District Attorney in 2018. At the local level, there is nobody more powerful than this prosecutor and his office of 600 civil servants tasked with legislating. Coming from a "progressive" fringe campaigning for civil rights, he is elected on a programme of deep reforms to the justice system in Philadelphia, a city with the nation's highest incarceration rate. Krasner intends to run a radical "experiment" to deconstruct a discriminating and violent system, but finds himself in charge of a huge team that he has disavowed for years, and in direct confrontation with police authorities fuelling hatred against him yet called upon to enforce his laws. A political and media battle escalates, in which each new step by the prosecutor can cause an earthquake. Ted Passon and Yoni Brooke create a gripping politico-legal thriller in eight episodes, with unprecedented access to the DA's offices, revealing the deep divides of a country that is tearing itself apart. – Aurélien Marsais

Photography

Yoni Brook

Editing

Dita Gruze, Adriana Pacheco, Rubin Daniels Jr., Hemal Trivedi, Jim Hession

Music

Dan Deacon

Production

Ted Passon, Yoni Brook (All Ages Productions); Nicole Salazar; Josh Penn; Michael Gottwald

Filmography

Ted Passon

2021 Philly D.A (TV series)

2017 K.9. Undercover (TV series)

2003 Robot Boy (sf)

Yoni Brook

2021 Philly D.A (TV series)

2017 Mr. Yellow Sweatshirt (sf)

2010 The Calling

2008 Independent Lens (TV series)

Contact

Ana Vicente

Dogwoof

+44 2072536244

ana@dogwoof.com

Participation culturelle

Kulturelle Teilhabe

Cultural Outreach

Participation culturelle

Une vue d'ensemble des activités et projets de participation culturelle de Visions du Réel 2021, si le Festival avait eu lieu dans sa forme initiale.

Participation culturelle

Visions du Réel met en place de nombreux projets pour que les différents publics qui côtoient le Festival puissent apprivoiser le cinéma du réel, aiguïser leur sens critique, se prêter à la réalisation ou échanger autour des films dans un cadre convivial. Ces projets ont pour but de donner des clés d'entrée et de rendre le Festival accessible et inclusif pour toutes et tous.

Ateliers

Atelier Philosophie pour les enfants

Visions du Réel propose un atelier pour les enfants âgés de six à dix ans, visant à les familiariser avec le cinéma du réel, au travers de la philosophie. Cet atelier conçu et animé par l'association Moment des Philosophes se base sur l'interactivité et l'échange.

Atelier d'écriture

Après une première expérience très enrichissante en 2020, Visions du Réel s'allie une nouvelle fois avec La Pépinière pour proposer un atelier d'écriture autour de la critique de films, à destination des jeunes et des moins jeunes.

Projections spéciales

La Lanterne Magique – Que d'émotions !

Durant le Festival, parents et enfants sont amené.e.s à découvrir le cinéma de manière ludique et pédagogique, à travers les yeux de jeunes écolières et écoliers. Comment le cinéma restitue-t-il les émotions éprouvées dans la « vraie vie » ?

Ciné Senior

Visions du Réel invite les seniors de la région à venir gratuitement à une projection, en collaboration avec Pro Senectute.

VdR at School

Séances scolaires au Festival

L'offre scolaire de Visions du Réel se décline en différentes formules de projections et d'accompagnement pédagogique. Les élèves du Secondaire I et II ont la possibilité d'assister à une projection scolaire en matinée durant le Festival, au Théâtre de Marens à Nyon ou au Théâtre de Grand-Champ à Gland. Une autre formule permet de disposer d'une carte journalière pour le Festival et d'une proposition de parcours de films. Une rencontre avec un.e professionnel.le du cinéma est également proposée.

Plateforme scolaire toute l'année – VdR at School

La plateforme Visions du Réel at School, lancée le 26 novembre 2020 en Suisse romande, met à disposition des enseignant.e.s des films issus de différentes éditions du Festival. Ils sont accompagnés de matériel pédagogique et peuvent être vus en classe ou à la maison.

Formations pour enseignant.e.s

Visions du Réel propose une soirée pédagogique en collaboration avec la HEP Vaud ainsi qu'une demi-journée avec une chercheuse de l'UNIL. Ces deux formations permettent de donner des clés pour mobiliser le cinéma du réel en classe et de remettre en question les codes du documentaire.

Concours

Reflex Festival

Né d'une alliance entre le Service école-médias de Genève et Visions du Réel, le Festival Reflex est un concours de réalisation de films de trois minutes pour les 12-26 ans. Cette année, le thème du concours est Fragment.

Rencontres et discussions

Rendez-vous culture

En collaboration avec Pro Senectute, Visions du Réel propose deux rendez-vous privilégiés : une découverte de la programmation, lors d'un moment d'échanges avec les responsables du bureau de programmation durant la conférence de presse, et durant le Festival, un moment d'échanges avec un.e professionnel.le du cinéma à la suite d'une projection.

Balades thématiques

Afin de prolonger les discussions autour des films dans une atmosphère extérieure, plus sécurisante au niveau des normes sanitaires, nous proposons au public des balades thématiques entre les différentes salles de cinéma du Festival après certaines projections. Des chercheur.euse.s de l'Université de Lausanne commenteront le film et emmèneront le public dans une balade-discussion conviviale.

Stammtisch

En collaboration avec l'Université de Lausanne, Visions du Réel propose au public des rendez-vous quotidiens afin de prolonger les discussions autour des films de manière conviviale à l'heure de l'apéro.

Les Voisin.e.s de Visions du Réel

Le Festival propose une présentation de son programme, à la bibliothèque de Nyon, afin de se présenter aux habitant.e.s du quartier de Perdretemps et aux Nyonnais.e.s en général.



Jury et Comité

Jury des jeunes

Composé d'élèves de plusieurs écoles et gymnases entre Genève et Lausanne, le Jury des jeunes remet deux prix, pour le court métrage et le moyen métrage le plus innovant. Il s'agit d'un projet de grande envergure ayant un impact important sur la construction d'un regard critique.

Comité de l'UNIL

Un comité composé d'étudiant.e.s en cinéma a sélectionné quatorze films de l'édition 2021 en vue d'une série de projections au Vortex au cours de l'année académique suivante.

Accessibilité et Inclusion

Label Culture Inclusive

Visions du Réel a entamé en 2020 des démarches permettant d'obtenir le label « Culture inclusive ».

Groupe de travail « publics seniors »

Afin de permettre une inclusion optimale des plus âgé.e.s, un groupe de travail composé de plusieurs seniors, d'une animatrice socio-culturelle et de la responsable de la participation culturelle du Festival s'est penché sur les questions d'accessibilité du Festival.

Opération Chaise rouge

Proposée par la Croix-Rouge vaudoise et Pro Infirmis Vaud, l'opération Chaise rouge offre un accompagnement personnalisé et adapté aux personnes vivant avec différentes situations de handicap.

CarteCulture Caritas

Le Festival collabore depuis 2012 avec Caritas Vaud en proposant des tarifs bas aux détenteur.trice.s de la CarteCulture.

Audiodescription

En collaboration avec Regards Neufs, Visions du Réel propose des projections avec audiodescription pendant le Festival pour les personnes aveugles et malvoyantes.

Kulturelle Teilhabe

Projekte und Ereignisse die während Visions du Réel 2021 statt gefunden hätten, hätte das Festival in ursprünglicher gedachten Form existiert.

Kulturelle Teilhabe

Visions du Réel bietet zahlreiche Projekte, um den verschiedenen Publikumsgruppen des Festivals die Möglichkeit zu geben, sich dem Kino des Realen anzunähern, ihren kritischen Sinn zu schärfen, sich mit dem Filmen zu beschäftigen oder sich in geselliger Runde über Filme auszutauschen. Diese Projekte sollen einen Einstieg in die Materie ermöglichen und das Festival für alle erreichbar und inklusiv machen.

Ateliers

Philosophie-Atelier für Kinder

Visions du Réel bietet ein Atelier für Kinder im Alter von sechs bis zehn Jahren an, das sie durch die Philosophie an das Kino des Realen heranführen soll. Dieses interaktive, auf Austausch beruhende Atelier wird von Moment des Philosophes gestaltet und geleitet.

Schreibatelier

Nach einer ersten, sehr bereichernden Erfahrung im Jahr 2020 bietet Visions du Réel gemeinsam mit La Pépinière erneut ein Schreibatelier rund um die Filmkritik an, das sich an junge und nicht mehr ganz junge Menschen richtet.

Sondervorführungen

Die Zauberlaterne

Während des Festivals entdecken Eltern und Kinder das Kino auf spielerische und pädagogische Weise durch die Augen junger Schülerinnen und Schüler. Wie werden «im richtigen Leben» erlebte Emotionen im Kino reproduziert?

Ciné Senior

In Zusammenarbeit mit Pro Senectute lädt Visions du Réel Seniorinnen und Senioren aus der Region zu einer kostenlosen Filmvorführung ein.

VdR at School

Schulvorführungen während des Festivals

Visions du Réel bietet verschiedene Angebote für Schulen mit Vorführungen und pädagogischer Begleitung. SchülerInnen der Sekundarstufe I und II können während des Festivals vormittags eine Schulvorführung im Théâtre de Marens in Nyon oder im Théâtre de Grand-Champ in Gland besuchen. Eine andere Pauschale bietet ihnen einen Tagespass für das Festival und einen Filmparcours. Auch eine Begegnung mit einer Filmfachperson wird angeboten.

Ganzjährige Schulplattform – VdR at School

Die Plattform Visions du Réel at School, die am 26. November in der Westschweiz gestartet wurde, stellt Lehrpersonen Filme aus verschiedenen Ausgaben des Festivals zur Verfügung. Begleitende Unterrichtsmaterialien können im Unterricht oder zu Hause angesehen werden.

Fortbildung für Lehrpersonen

Visions du Réel bietet einen Bildungsabend in Zusammenarbeit mit der HEP Vaud und einen halben Tag mit einer Forscherin an der UNIL an. Diese beiden Fortbildungsangebote liefern Ansätze, um das Kino des Realen im Klassenzimmer umzusetzen und die Codes des Dokumentarfilms zu hinterfragen.

Wettbewerb

Reflex Festival

Das aus einer Zusammenarbeit zwischen dem Service écoles-médias de Genève und Visions du Réel entstandene Festival Reflex ist ein Wettbewerb für die Produktion von dreiminütigen Filmen für 12-26-Jährige. Das diesjährige Thema des Wettbewerbs lautet *Fragment*.

Begegnung und Diskussionen

Der Kulturtreff

In Zusammenarbeit mit Pro Senectute bietet Visions du Réel zwei besondere Begegnungen an: Eine Entdeckung der Programmgestaltung bei einem Austausch mit den verantwortlichen Programmgestaltern während der Pressekonferenz und während des Festivals einen Austausch mit einer Filmfachperson nach einer Vorführung.

Themenspaziergänge

Um die Diskussionen rund um die Filme in einer Umgebung zu verlängern, in der die Sicherheit angesichts der gegenwärtigen Gesundheitslage besser gewährleistet werden kann, schlagen wir dem Publikum nach bestimmten Vorführungen Themenspaziergänge zwischen den verschiedenen Vorführungssälen des Festivals vor. ForscherInnen der Universität Lausanne kommentieren den Film und nehmen das Publikum auf eine gesellige Diskussionsrunde mit.

Stammtisch

In Zusammenarbeit mit der Universität Lausanne lädt Visions du Réel das Publikum täglich ein, die Diskussionen rund um die Filme in geselliger Runde bei einem Aperitif fortzuführen.

Visions du Réel in der Nachbarschaft

Das Festival bietet eine Präsentation seines Programms in der Bibliothek von Nyon an, um sich den BewohnerInnen des Stadtteils Perdretemps und der Bevölkerung von Nyon im Allgemeinen vorzustellen.



Jury und Ausschuss

Jugendjury

Die Jugendjury setzt sich aus Schüler-Innen mehrerer Schulen und Gymnasien zwischen Genf und Lausanne zusammen. Sie vergibt zwei Preise für den innovativsten Kurzfilm und Mittellangfilm. Es handelt sich um ein Grossprojekt, das einen erheblichen Einfluss auf die Entwicklung eines kritischen Blickes hat.

UNIL-Ausschuss

Ein Ausschuss von FilmstudentInnen wählte vierzehn Filme aus der Ausgabe 2021 für eine Reihe von Vorführungen im Vortex während des folgenden akademischen Jahres aus.

Barrierefreiheit und Inklusion

Label Kultur inklusiv

Im Jahr 2020 begann Visions du Réel den Prozess für den Erhalt des Labels «Kultur inklusiv».

Arbeitsgruppe Seniorenpublikum

Um ältere Menschen optimal einzubeziehen, befasste sich eine aus mehreren Senioren, einer soziokulturellen Animatorin und dem Verantwortlichen für die kulturelle Teilhabe des Festivals bestehende Arbeitsgruppe mit den Fragen der Barrierefreiheit des Festivals.

Operation «Chaise rouge»

Die vom Waadtländer Roten Kreuz und Pro Infirmis Vaud angebotene Aktion «Chaise rouge» bietet Menschen, die mit verschiedenen Arten von Behinderungen leben, individuelle und angepasste Unterstützung.

Caritas KulturLegi

Seit 2012 arbeitet das Festival mit der Caritas Waadt zusammen und bietet InhaberInnen der KulturLegi günstige Tarife.

Audiodeskription

In Zusammenarbeit mit Regards Neufs bietet Visions du Réel während des Festivals Vorführungen mit Audiodeskription für blinde und sehbehinderte Menschen an.

Cultural Outreach

Projects and activities which would have taken place during Visions du Réel 2021 in its planned form.

Cultural outreach

Visions du Réel puts many projects in place so that the different audiences who frequent the Festival may grasp documentary film, sharpen their critical faculties, try their hand at directing or discuss the films in a friendly atmosphere. The aim of these projects is to provide an opening and make the Festival accessible and inclusive to all.

Workshops

Philosophy Workshop for Children

Visions du Réel proposes a workshop for children aged from six to ten, with the aim of familiarizing them with documentary film through philosophy. This interactive, exchange-based workshop is designed and run by Moment des Philosophes.

Writing Workshop

After an initial, very rewarding experience in 2020, Visions du Réel is joining forces once again with La Pépinière to offer a writing workshop based around film criticism, for young and not-so young people.

Special screenings

La Lanterne Magique

During the Festival, parents and children discover film in a fun and educational way, through the eyes of primary school-children. How does film reproduce the emotions felt in "real life"?

Ciné Senior

Visions du Réel invites the region's senior citizens to come to a free screening, in collaboration with Pro Senectute.

VdR at School

School screenings at the Festival

The Visions du Réel school offering takes various forms of screenings and pedagogical support. During the Festival, pupils in "Secondaire I" and "Secondaire II" classes can attend a school screening in the morning at the Théâtre de Marens in Nyon or at the Théâtre de Grand-Champ in Gland. Another option provides for a daily pass for the Festival and a 'film trail' proposal. A meeting with a film professional is also proposed.

All-year-round school platform – VdR at School

The Visions du Réel at School platform, launched on 26 November in French-speaking Switzerland, provides teachers with films from different editions of the Festival. They are accompanied by educational material and can be viewed in class or at home.

Courses for teachers

Visions du Réel proposes a pedagogical evening in collaboration with HEP-Lausanne as well as a half-day with a lecturer from UNIL (University of Lausanne). These two courses will provide the keys to using documentary film in class and to re-evaluating the codes of the documentary genre.

Competition

Reflex Festival

Created from an alliance between the School-Media Service of Geneva and Visions du Réel, the Reflex Festival is a competition for three-minute films directed by 12-26 year-olds. This year, the theme is Fragment.

Encounters and discussions

Cultural meetings

In collaboration with Pro Senectute, Visions du Réel proposes two special events: one to find out more about the programming, during a discussion with the programming office managers at the press conference and, during the Festival, a chat with a film professional following a screening.

Themed walks

To extend the discussions of films in an outdoor setting, which is safer in terms of health standards, we offer the public themed walks between the Festival's different theatres after certain screenings. A lecturer from the University of Lausanne will comment on the film and lead the audience on a friendly walk-discussion.

Stammtisch

In collaboration with the University of Lausanne, Visions du Réel proposes the public daily encounters to extend the discussions of films in a friendly setting at aperitif time.

The Neighbours of Visions du Réel

The Festival offers a presentation of its programme, at Nyon Library, as an introduction for the inhabitants of the Perdretemps district and the people of Nyon in general.



Jury and Committee

Youth Jury

Made up of pupils from several secondary and high schools between Geneva and Lausanne, the Youth Jury awards two prizes, for the most innovative short and medium films. A far-reaching project with a significant impact on the construction of critical perspective.

UNIL Committee

A committee made up of film students selected 14 films from the 2021 edition for a series of screenings at the Vortex during the following academic year.

Accessibility and Inclusion

Inclusive Culture Label

In 2020, Visions du Réel began the process enabling it to obtain the "Inclusive Culture" label.

"Senior citizen audience"

Working Group

To enable the optimal inclusion of the oldest audiences, a working group made up of several senior citizens, a sociocultural facilitator and the Festival's head of cultural participation has focused on questions of accessibility to the Festival.

"Chaise Rouge" Operation

Run by the Vaud Red Cross and Pro Infirmis Vaud, the Chaise Rouge operation offers personalised and adapted support for people living with a disability.

Caritas Culture Card

Since 2012, the Festival has been collaborating with Caritas Vaud and offering low prices to 'Culture Card' holders.

Audio description

In collaboration with Regards Neufs, Visions du Réel offers screenings with audio description for the blind and visually impaired during the Festival.



— **HEAD**
Genève

Le Département Cinéma de la HEAD Partenaire de Visions du Réel

Atelier Pietro Marcello
Films sélectionnés en compétition

Bachelor Cinéma
Réalisation, montage, son

Master Cinéma
Réalisation, écriture, montage, son et production

Haute école d'art et de design
www.head-geneve.ch

L'ECAL à Visions du Réel 2021

Sélection Opening Scenes

- *Soraya Luna*, Elisa Gómez Alvarez
Film de diplôme 2020
Master Cinéma ECAL/HEAD
- *La cabane en pierre*, Myriam Guyenard
Film d'atelier 2020
Bachelor Cinéma

Masterclass ECAL

Invité d'honneur Visions du Réel
Emmanuel Carrère, écrivain,
scénariste, réalisateur

Plus d'informations

www.visionsdureel.ch

www.ecal.ch

La cabane en pierre, ECAL/Myriam Guyenard



éca l

**dafilms.
com**



Embrace the World Through Documentary

FESTIVAL FILMS AT YOUR DOORSTEP

dafilms.com
YOUR ONLINE DOCUMENTARY CINEMA

SIGNALÉTIQUE COMMUNICATION DÉCORATION



www.ducommun.ch

Ducommun^{sa}
communication visuelle & signalétique

+

ensuite

Zeitschrift zu Kultur & Kunst

«We have been successfully producing this cultural magazin for 19 years! But only for those who appreciate values: The subscription.»

We are the largest independent cultural magazine from Switzerland and report on culture, international art, literature, music, theater and dance and on the things that make life worth living.

The magazine is only available in German.
Annual subscription:
120 CHF/Euro.

ensuite.ch

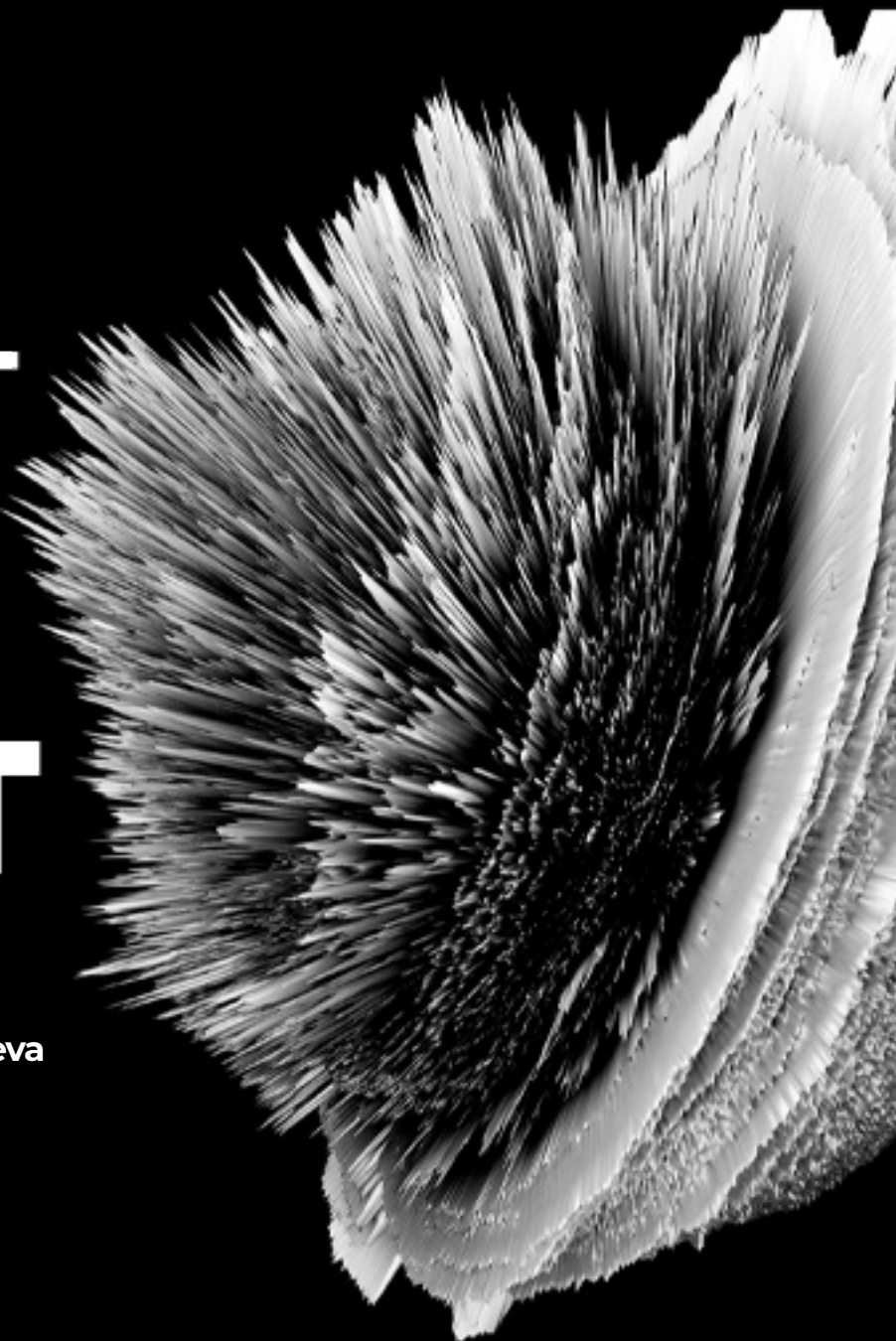


LET'S DO IT IN POST

freestudios
post - production facility in **geneva**

VFX - Conforming - Color-Grading
2D / 3D Animations - Graphic / Title Design
Sound Design / Mix - Delivery / DCP

freestudios
cinema lab



**Derrière chaque création
audiovisuelle il y a des
femmes et des hommes.
Nous protégeons leurs
droits d'auteur.**

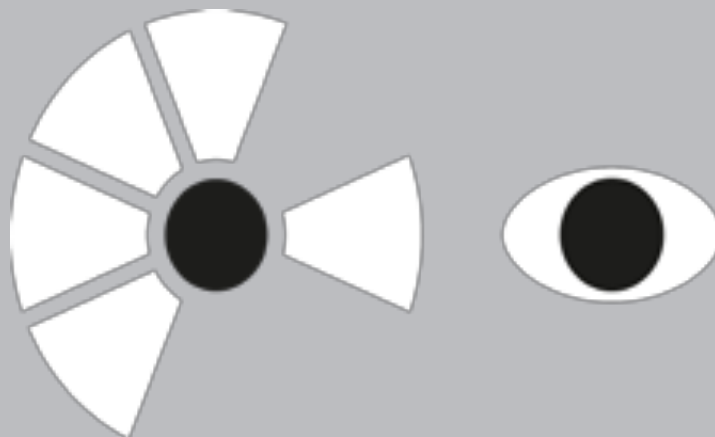
Nos services juridiques vous conseillent
et vous aident à défendre vos intérêts.

ssa société
suisse des
auteurs

Gestion de droits d'auteur
pour la scène et l'audiovisuel
Lausanne | 021 313 44 55
info@ssa.ch | www.ssa.ch

suissimage

Coopérative suisse pour les droits
d'auteurs d'œuvres audiovisuelles
Berne | 031 313 36 36
Lausanne | 021 323 59 44
mail@suissimage.ch | www.suissimage.ch



Festivals
on Demand | for film
professionals
world wide



FESTIVAL SCOPE Pro
pro.festivalscope.com

Co-funded by the
Creative Europe MEDIA Programme
of the European Union



LA PRESSE DE QUALITÉ EST PLUS IMPOSSIBLE TANT QUE JAMAIS

NOUS NOUS ENGAGEONS, ABONNEZ-VOUS !

En vous abonnant au Temps, vous ne nous apportez pas seulement un soutien essentiel, vous protégez aussi les fondements de vos libertés individuelles.

Toutes nos offres d'abonnement sont à découvrir sous
www.letemps.ch/abos ou au 0848 48 48 05

www.letemps.ch/abos

LE TEMPS



immersis
integrated audiovisual technology

**Partenaire
technique**

**Visions
du Réel**

**Festival international
de cinéma Nyon**

www.imersis.ch



MEMOIRE VIVE
AGITATEUR DE RESEAUX

N'ACHETEZ PLUS LOUEZ JUSQU'À **-30%**

votre matériel informatique
Nos offres* dédiées aux entreprises et
particuliers !

*Offre soumise à conditions



Lausanne

Route du Châtelard 52
1018 Lausanne
T. 021 320 89 15
lausanne@memoirevive.ch

DOCUMENTA MADRID DOCUMENTA MADRID
18 INTERNATIONAL FILM FESTIVAL 18 INTERNATIONAL FILM FESTIVAL



DOCUMENTA
MADRID

18
INTERNATIONAL
FILM FESTIVAL

MAY
2021

TV5MONDE premier réseau de télévision mondiale en français, a lancé
le 09 septembre sa plateforme mondiale gratuite : TV5MONDEplus



La plateforme VOD francophone mondiale

Cinéma + Séries + Documentaires + Jeunesse + ...

tv5mondeplus.com

Disponible partout. Tout le temps. **Gratuitement.**



Notre Passion c'est le cinéma.

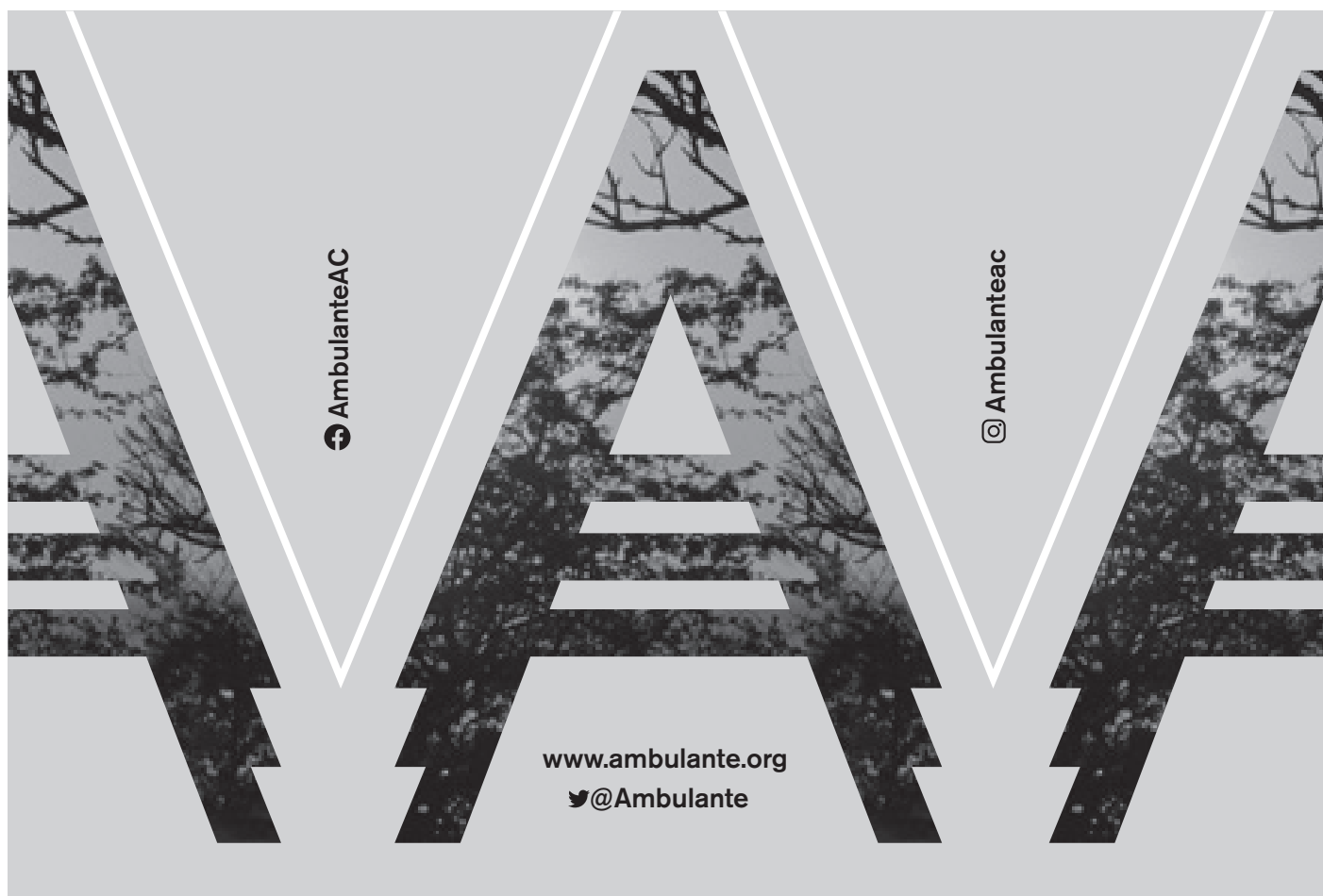
C' est aussi la vôtre ?

**Découvrez votre spot publicitaire
sur grand écran.**



weischer-cinema.ch
T : +41 44 577 30 00

WEISCHER
CINEMA



CPH:DOX*

21/4–2/5/21

COPENHAGEN INTERNATIONAL
DOCUMENTARY FILM FESTIVAL



film
DOC

FILM-DOCUMENTAIRE.FR
LE PORTAIL DE RÉFÉRENCE DU DOCUMENTAIRE

[[[[[noûs en aidez]]]]]



DOX Leipzig

64th International Leipzig
Festival for Documentary
and Animated Film

25.10.-
31.10.2021

dok-leipzig.de

docaviv

THE TEL AVIV INTERNATIONAL DOCUMENTARY FILM FESTIVAL

1-10 JULY 2021

DOCAVIV.CO.IL

institute of
documentary
film

ESM> welcome to **east silver market**
market for completed documentary films from Central
and Eastern Europe + Silver Eye Awards + East Silver Caravan
ESM> date
ESM> **October 27 - November 1, 2020**
ESM> location
ESM> jihlava

EDP> welcome to **east doc platform**
the largest co-production platform for Central & East European docs
+ East Doc Market / Forum / Interactive / Series
EDP> date
EDP> **March 6 - 12, 2021, Prague**
EDP> submission deadline
EDP> **November 13, 2020**

EXO> welcome to **ex oriente film**
international training programme for creative documentary films
in development / 3 workshops, 3 cities, 12 projects
EXO> location
EXO> online
EXO> submission deadline
EXO> **April 18, 2021**

K> welcome to **kinedok**
international innovative distribution of creative documentaries
K> location
K> **kinedok.net**

root> set **„dokweb.net“** to all.....
.....done

Co-funded by the
Creative Europe MEDIA Programme
of the European Union





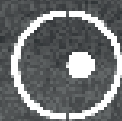
DOCMONTEVIDEO

July 2021

Networking Training Screenings

Market calls in **March and April**

docmontevideo.com



DOCS (MX)

Partnership, documentation
for platform of Mexico City

CALL FOR ENTRIES MARCH 2021

Exhibition
Training
Creation
Festival

docsmx.org



SUBMIT YOUR FILM BY 16 MAY 2021
FOLLOW US:    

FANTOCHE

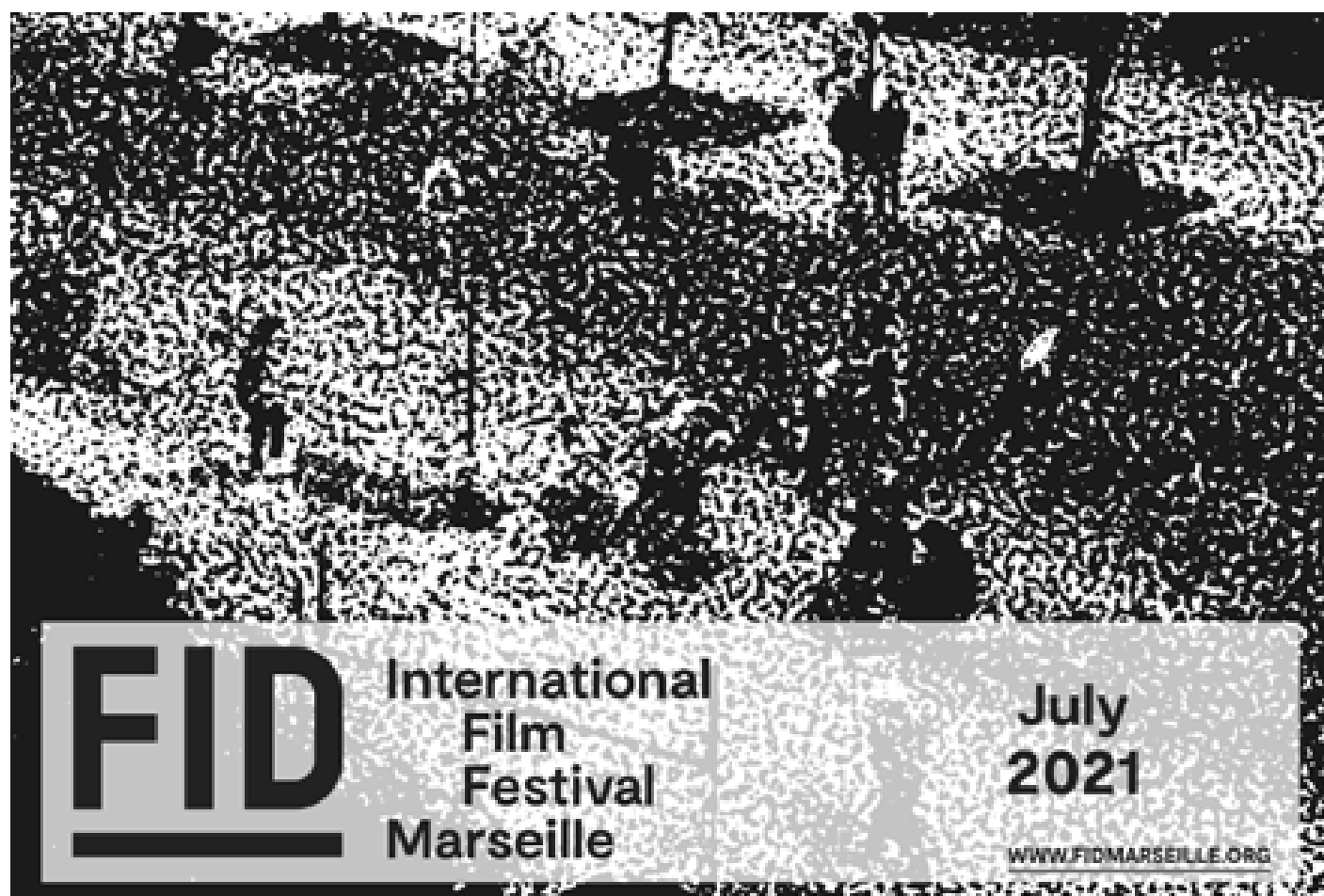
19^E FESTIVAL INTERNATIONAL
DE FILM D'ANIMATION
BADEN/SUISSE
7 - 12 SEPTEMBRE 2021
WWW.FANTOCHE.CH



Festival International
de Films de Fribourg

**From everywhere
for everyone**

fiff.ch



FID

International
Film
Festival
Marseille

July
2021

WWW.FIDMARSEILLE.ORG

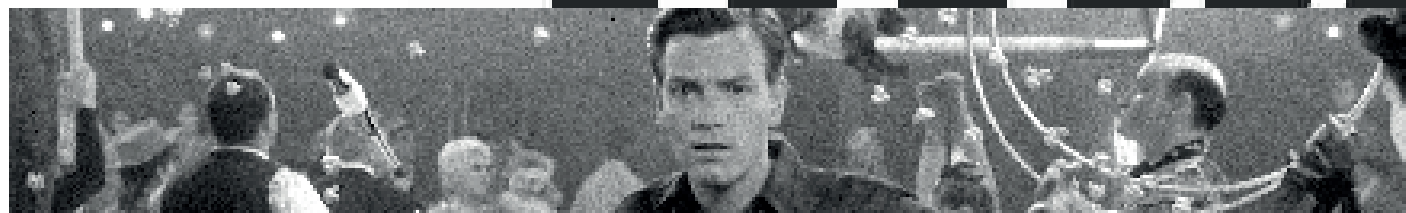
bulletin

Big Fish von Tim Burton



Liebe auf den
ersten Seiten

film



filmbulletin



S.l.i.s.



k.

Some like it **short**.

25th Internationale Kurzfilmtage Winterthur
The Short Film Festival of Switzerland
9–14 November 2021, kurzfilmtage.ch

Submission Deadline:
18 July 2021

Main Sponsor



Zürcher
Kantonalbank

Media Partners

SRG SSR

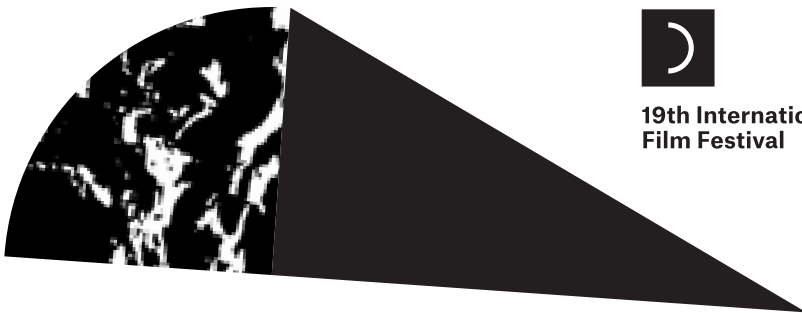
TagesAnzeiger

OPENING THE DOORS TO GERMAN DOCUMENTARIES



german
●●● films

doclisboa'21 / 21-31.10

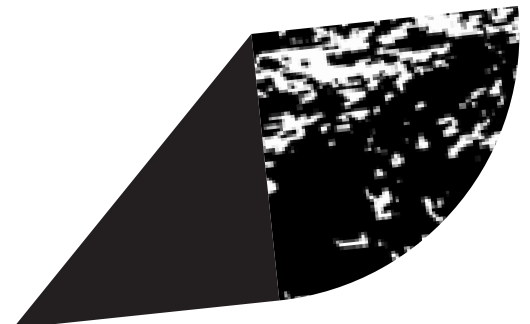


19th International
Film Festival

doclisboa.org

In October the Whole
World Fits in Lisbon

Call for Entries 1 April—30 june



OCTOBER 26—31, 2021



Ji.hlava INTERN DOCUMENT FILM FEST

25th IDFF Ji.hlava

www.ji-hlava.com

Destination partner

ASCONA
LOCARNO

74 Locarno Film Festival 4-14 | 8 | 2021

locarnofestival.ch

Main partners



UBS laMobiliare MANOR



swisscom

Institutional partners

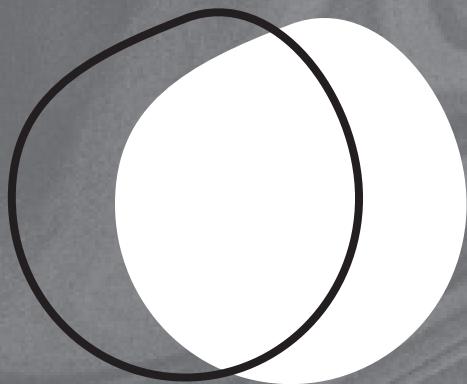
Republic and Canton of Ticino with **SWISSLOS**
Federal Office of Culture FOC
City and Region of Locarno

CALL FOR ENTRIES
ON LUFF.CH

SUBMIT TO LUFF

LAUSANNE ~~UNDERGROUND~~
FILM & MUSIC FESTIVAL
20-24.10.21

Discover the Best of Nordic Docs & Short Films



NORDISK PANORAMA
film festival 16-21 SEPT 2021

32ND EDITION

NORDISKPANORAMA.COM

Open Call

1 JAN – 31 AUG 2021

**porto/
post/
doc**

8th Film & Media Festival • 20-28 Nov 2021 • www.portopostdoc.com

APPEL À SOUMISSIONS CALL FOR ENTRIES

24^e édition

Novembre 2021

RIDM.CA



1 MARS MARCH
— 31 MAI MAY
2021

Sheffield Doc|Fest

4 — 13 June 2021

**We spark imaginations
and empower our capacity
for change by celebrating,
championing and
debating documentary
film and art as a collective
form of engagement.**

**Join us for the 28th edition of
Sheffield Doc/Fest, a hybrid and
extended festival, taking place in
Sheffield and online 4 – 13 June.**

Follow online with #SheffDocFest

   @sheffdocfest

sheffdocfest.com

tënk

Simply
the best that
independent
documentary
has to offer
online.

*Tënk is the SVOD platform dedicated to auteur
documentaries available across EU and UK.
Every week, new films online for 2 months
handpicked by professionals. Find a special
Visions du réel line-up starting April 16th.*



tenk.fr / tenk.eu.com

Punta Sacra, Francesca Mazzoleni, 2020. Alessandro Greco, Morel Film
courtesy of True Colours - Golden Sesterce, Visions du réel 2020.



21-24
JUNE
2021

SUBMISSION
DEADLINE
22 APRIL

#StorytellingMatters

THE INTERNATIONAL
MARKETPLACE FOR
DOCUMENTARY &
NARRATIVE EXPERIENCES



Co-funded by the
Creative Europe MEDIA Programme
of the European Union



WWW.SUNNYSIDEOFTHEDOC.COM

32ND EDITION
LA ROCHELLE
& ONLINE

VIENNA
INTERNATIONAL
FILM
FESTIVAL

VIENNALE

OCTOBER 21—NOVEMBER 2, 2021
viennale.at

V'21

HUMAN RIGHTS FILM FESTIVAL

ZÜRICH

7TH EDITION
2–7 DECEMBER 21
HUMANRIGHTSFILMFESTIVAL.CH



visions sud est

Swiss production fund

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

En 2021, visions sud est s'associe à Visions du Réel et soutient le meilleur projet présenté au sein des activités de Visions du Réel Industry.



Photo: «The Letter» de Maia Lekow & Christopher King © trigon-film.org

visions est
sud
pns

Fonds suisse
d'aide à la production



Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Direction du développement
et de la coopération DDC

La DDC soutient visions sud est et Visions du Réel pour
la promotion des cinéastes du Sud et de l'Est

Équipe

Direction

Émilie Bujès
Directrice artistique
Martine Chalverat
Directrice administrative
et opérationnelle

Programme

Astrid Silva
Responsable du bureau
de programmation
Emmanuelle Esmail-Zavieh
Coordinatrice du bureau
de programmation
William Le Personnic
Stagiaire programme
Mourad Moussa
Coordinateur catalogue
et programme
Jennifer Siegrist
Coordinatrice catalogue
et programme
James Berclaz-Lewis
Relecture
Dimitri De Preux
Relecture

Comité de sélection

Violeta Bava
Emmanuel Chicon
Rebecca De Pas
Javier Martín
Alice Riva
Elena López Riera
Présélection
Aurélien Marsais
Présélection
Charlotte Serrand
Présélection

Consultant.e artistique

Emmanuel Chicon
Paolo Moretti
Madeline Robert

Correspondant.e

Bruni Burres
États-Unis
Marina Drozdova
Russie
Ellie Jo
Corée du Sud
Hicham Falah
Maroc

Rédaction catalogue

Violeta Bava
Tom Bidou
Émilie Bujès
Emmanuel Chicon
Rebecca De Pas
Camille Kaiser
Aurélien Marsais
Javier Martín
Alice Riva

Administration

Clément Wegmann
Coordinateur administratif
et responsable du
développement durable
Martine Gilliéron
Comptable

Production

Hélène Gandar
Responsable de production
Laura Grand
Stagiaire production
et administration
Indra Berger
Coordinatrice événements
broadcasting et aide hospitalité
Félix Tatzber
Responsable staff
Virginie Portier
Responsable
participation culturelle
Cléa Masserey
Coordinatrice
participation culturelle
Amandine Bula
Responsable hospitalité
Àdria Puerto I Molina
Responsable accréditations
Ekaterina Vytchegzhanina
Assistante accréditations
Linda Hendriksen
Responsable billetterie
Jean-Pierre Gilliéron
Responsable sécurité et caisses
Hélder Fernandes
Responsable chauffeurs

Industry

Madeline Robert
Reponsable Industry
Mateo Ybarra
Coordinateur Industry
Gudula Meinzolt
Conseillère spéciale
Violeta Bava
Consultante Industry
Jasmin Basic
Consultante Industry,
sélection de projets
Ludvine Barro
Film Market
Teresa Mignolli
Publications et secrétaire Jury
Antigoni Papantoni
Guest Reception Coordinator

Communication & partenariats

Pauline Cazorla
Responsable de communication
et partenariats
Audrey Gros
Responsable
communication digitale
Séraphine Sallin-Mason
Stagiaire communication
Loïc Sutter
Communication digitale
Camille Poudret
Communication digitale
Ursula Pfander
Responsable du bureau
de presse
Anusha Kanappa
Stagiaire presse
Gloria Zerbini
Attachée de presse
internationale
Erika Nieva da Cunha
Responsable vidéos
Delphine Mouly
Olivier Company
Laurène Piron
Youssef Youssef
Équipe vidéos
Nikita Thévoz
Nicolas Brodard
Photographes

Conseil de fondation

Raymond Loretan*
 Président
Gilles Pache*
 Vice-Président
Yvan Quartenoud*
 Trésorier
Guillaume Etier*
Bernadette Nelissen
Lionel Baier*
Andreas Bachmann-Helbling
David Rihs
Olivier Thomas
Irène Challand
Pauline Gygax
Sonia Weil*
Cornelia Seitler

*Membres du bureau
 du Conseil de fondation

Gaston Nicole,
Jean Schmutz, Claude Ruey
 Présidents d'honneur

Infrastructures

& décoration

Nadia Crivelli
 Responsable infrastructures
 et décoration
Thomas Brodmann
Gaël Bouvet
Florian Closset
Mikael Birraux
Mathilde Bierens de Haan
Gamal Guemmaz
Rémi Scotto
Adelis Gheno
Nicolas Delaroche
Maxime Wagner
Milo Läser
Jeanne Graf
 Cuisinière

Projections

Piero Clemente
 Responsable projections
 & contrôle des copies
Marco Stefani
 Responsable son,
 images et projections
Laure Donzé
 Projectionniste
Jérémy Chevalier
 Projectionniste
Susanne Kaelin
 Projectionniste
Christian Saccoccio
 Projectionniste
Maya Corboud
 Projectionniste

Sous-titrages

Raggio Verde Sottotitoli, Roma
Barbara Bialkowska
 Responsable générale
Giacomo Cola
Anna Serralunga
Luca Caroppo
 Coordinateur
Thierry Bouscayrol
Luca Bisante

Technique

Imersis SA, Giuseppe Greco,
Julien Lüthi et Benjamin Ruey

Traducteur.ice.s programme,

Catalogue et festival

Interlignes, Genève
Elodie Flachaire
Émilie Flachaire

Identité visuelle,

graphisme et composition

Schaffter Sahli

Maintenance informatique

Mémoire Vive, Emerick Catelan,
Sashka Kauffmann
Netoxygen, Jonathan Ernst

Site web

Daisybell, Sacha Beraud

Nettoyages

Passion Services Sàrl,
Yvan Rochat
 Les équipes de la Ville de Nyon
 Les équipes de la Ville de Gland

Restauration

La Roulotte – Association
le Trait d'Unyon
O'les Terrasses du Lac
L'équipe du bar du
Théâtre de Grand-Champ
Usine à Gaz
Chef Falafel
Biotruck
Thai Tham

... et tout le staff auxiliaire et bénévole,
 merci à chacun.e !

Et merci à...

Academy of Media Arts Cologne
ACE-Partners
Amag Services SA
Ambassade de France en Suisse
ARF/FDS
Asterisk*
Astra Film Festival
Austrian Film Commission
Bati Plus
Bibliothèque de Nyon
Big Game
Brasil Cine mundi
Bunq'inn
Busan IFF
Bussard Design St-Prex
Captain'Mousse
Caribana Festival
Caritas
Cartagena IFF
Carthage Film Festival
C&Co
Challande
Château de Bossey
Château de Nyon
Chiledoc
Celeautoit
Cinando
Cinébulletin
CinéClub Nyon
Ciné-Doc
Cinéforum
Cinélibre
Cinematte Bern
Cineworx
Cinéma ABC, La Chaux-de-Fonds
Cinéma Oblò
Cinéma Sputnik
Cinemas du Grütli, Genève
Cinémathèque du documentaire
CityClub Pully
La Conférence des Festivals
CPH:DOX
La Croix Rouge
DMZ Docs
DocLisboa
Doc/it Associazione Documentaristi Italiani
Docaviv
Docedge Kolkata
DocPoint Helsinki
Docs Against Gravity
Docs By The Sea
DOCS DF Mexico
DOCUDAYS UA
Documentary and Experimental Film Center (DEFC)
Doha Film Institute
East Silver
EAVE
Entrevues Belfort
Emedias
ETF
Eurimages

Epsilon
EURODOC
European Film Market/ Internationale
Filmfestspiele Berlin
Eventival
Everness Hotel & Resort
Eye Film Institute
Fantoche
far° Nyon
Festival dei Popoli
Festival International de Films de Fribourg
FIC Valdivia
FID Marseille
FIFDH
Filmbulletin
Filmpodium Bienne
Filmhet Budapest
Flanders Image
Fondation Guido Comba
Fondation Simon I. Patiño
German Films
Goethe-Institut e.V
Hapax
HEP Lausanne
Hostellerie du XVI^e Siècle
Hôtel Base Nyon
Hôtel de l'Ange
Hôtel des Alpes
Hôtel La Barcarolle
Hôtel Real
Institut Français
International Documentary Film Festival
Flahertiana
Ji.hlava IDFF
Karlovy Vary IFF
Kinoscope
Krakow Film Festival
Kurzfilmtage Winterthur
La Diff
La Lanterne Magique
La Parenthèse
La Pépinière
La Roulotte
La Seumeuse
Le Collectif Visions d'Irréel
Le Local
Les Hivernales
Locarno Film Festival
Marché du Film, Cannes Docs
MDM, Nyon
Médias-pro,
le Département des Médias de la Conférence des Eglises réformées de Suisse romande (CER)
Mexican Film Institute (IMCINE)
Moments des philosophes
Nashgazeta
Net Oxygen
Nordisk Panorama
Npo Sales
Nyon Hostel
Nyon ville de festivals

Nyon Région Tourisme
On & For
Ouaga Film Lab
Paléo Festival
Passion Services sàrl
Pro Infirmis
Reïdya
Regards Neufs
Région de Nyon
Réseau Cinéma CH
RIDM
Rive Jazzy
RSI
Schaffter Sahli
Sarajevo Film Festival
Sem Production
SIC Nyon
Sixpack Films
Société académique Vaudoise
Société des Hôteliers de la Côte (SHLC)
Solothurner Filmtage
SRF
SSFV
Swan – Swiss Women's Audiovisual Network
Taiwan Docs
Taiwan IDFF
Théâtre de Vidy
Torino Film Festival
Tribeca Film Festival
Underhill Festival
Unifrance
Usine à Gaz
Vélocité
Venise Production Bridge
Ventana Sur
Visions sud est
Wallonie-Bruxelles Images
Yamagata IDFF
Zürcher Filmstiftung

Le Conseil de fondation et tous les membres du Sesterce Club et de l'Association des Ami.e.s de Visions du Réel, ainsi que les collaborateurs.rice.s, les membres du Jury, les logeur.euse.s et les bénévoles du Festival !

À la suite des restrictions liées au Covid-19 et à la nouvelle forme du Festival, nous avons dû renoncer à certains partenariats pour cette année. Nous remercions chaleureusement les partenaires avec lesquels nous n'avons pas pu travailler cette année ainsi que les partenaires 2020.

Membres du Comité d'honneur

Matthias Aebischer
Président de CinéSuisse

Cesla Amarelle
Conseillère d'État,
Cheffe du Département de la formation,
de la jeunesse et de la culture
du canton de Vaud

Charles Beer
Président de Pro Helvetia

Alain Berset
Conseiller fédéral,
Chef du Département fédéral
de l'intérieur

Sonya Butera
Présidente du Grand Conseil Vaudois

Isabelle Chassot
Directrice de l'Office fédéral
de la culture

Jean-Michel Cina
Président de la SRG SSR

Martial Courtet
Ministre de la formation, de l'égalité,
de la culture et des sports du canton
du Jura

Gérald Cretegn
Président de la Région de Nyon,
Syndic de Gland

Pascal Crittin
Directeur de la Radio Télévision Suisse

Ruth Dreifuss
Ancienne Présidente
de la Confédération

Anne Emery-Torracinta
Présidente du Conseil d'État de
la République et canton de Genève

Olivier Feller
Conseiller national

Fabienne Freymond Cantone
Municipale de la Culture de Nyon

Nuria Gorrite
Présidente du Conseil d'État
du canton de Vaud

Christine Häslér
Conseillère d'État et Directrice de
la Direction de l'instruction publique
et de la culture du canton de Berne

Hans Hodel
Président d'honneur d'Interfilm
International

Irène Kälin
Vice-présidente du Conseil National

Michel Kocher
Directeur Médias-pro

Julia Krättli
Directrice de Zürcher Filmstiftung

Ivo Kummer
Chef de la section cinéma de
l'Office fédéral de la culture

Ralph Lewin
Président de la Fédération suisse
des communautés israéliques

Anna Mäder-Garamvölgyi
Présidente de SUISSIMAGE

Jacques-André Maire
Président de Cinéforum

Gilles Marchand
Directeur général SRG SSR

Barbara Miller
Présidente de l'Association suisse
des scénaristes et réalisateurs
de films ARF/FDS

Nicole Minder
Cheffe du Service des affaires
culturelles du Canton de Vaud

Isabelle Monney
Municipale de la culture
de la Ville de Gland

Chiara Montecchio
Présidente du Conseil communal
de Nyon

Jean-Philippe Moser
Responsable Prévoyance,
Membre du comité de direction
du Groupe Mobilière

Catherine Mühlemann
Présidente de SWISS FILMS

Guy Parmelin
Président de la Confédération,
Conseiller fédéral, Chef du Département
fédéral de l'économie, de la formation
et de la recherche

Denis Rabaglia
Auteur-réalisateur, président de
la Société Suisse des Auteurs (SSA)

Mathias Reynard
Conseiller national,
Président de la Commission
de la science, de l'éducation
et de la culture

Alain Ribaux
Conseiller d'État, Chef du Département
de la justice, de la sécurité et
de la culture du canton de Neuchâtel

Michèle Rodoni
CEO de la Mobilière

Daniel Rossellat
Syndic de Nyon

Jean-Pierre Siggen
Conseiller d'État, Directeur de
l'instruction publique, de la culture
et du sport du canton de Fribourg

Dorothea Strauss
Responsable engagement sociétal,
la Mobilière Suisse Société Coopérative

Jean Studer
Président de la Cinémathèque suisse

Esther Waeber-Kalbermatten
Conseillère d'État, Cheffe du
Département de la santé, des affaires
sociales et de la culture du canton
du Valais

Index

Index par titre original

40	1970	168	La Bête lumineuse	97	Telo Khana
84	27 Steps	214	La bocca del lupo	192	Tempestad
134	7000tours/min	138	La Cabane en pierre	86	Temporada de campo
218	A Black Jesus	139	La Disparition de Tom R.	48	The Bubble
111	A comunhão da miã prima Andrea	50	La luna representa mi corazón	151	The Filmmaker's House
70	À l'intérieur	99	Là où nous sommes	49	The First 54 Years. An Abbreviated Manual for Military Occupation
134	À la recherche d'Aline	126	Last Days at Sea	81	The Mushroom Speaks
131	A Última floresta	169	Le Chagrin et la Pitié	112	The Orphanage
85	Abisal	223	Le Chant des vivants	115	Timkat
54	After the Flood	57	Le Ventre de la montagne	116	Trees in Summer
140	Ainda não acabou	144	Les Affluents	194	Tropico de cancer
135	Appelé	170	Les Enfants du 209 rue Saint Maur	51	Users
190	Arido	45	Les Enfants terribles	117	Vedo rosso
222	Atelier archives HEAD x RTS	74	Les Guérisseurs	193	Ver, oír callar
190	Ausencias	138	Liebe Grüsse aus dem Anthropozän	118	Vers ce lieu enfoui
152	Bara	171	Lift	80	Watashi wa tsuki no katawara ni
87	Bela	139	Lillian Finds the Zombies	119	Wavelengths
88	Belgrade Forest Incident...and What Happened to Mr. K?	46	Little Palestine	67	Way Beyond
212	Bella e perduta	127	Lobster Soup	120	Wind
41	Bellum - The Daemon of War	58	Looking for Horses	68	WTC A Love Story
89	Blind Body	100	Maa joka nousee ja laskee	52	Zinder
90	Borom Taxi	214	Martin Eden	75	Žit vodu
167	Braguino	77	Menschenskind!		
122	Captains of Zaatari	149	Molecule		
96	Chi zi	101	My Quarantine Bear		
91	Condition d'élévation	109	Nachalnik otriada		
135	Contraindre	102	Night Snorkeling		
42	Courage	153	No existen treinta y seis maneras de mostrar cómo un hombre se sube a un caballo		
71	Cronache di quel tempo	147	No Táxi do Jack		
123	Cuban Dancer	76	Nostromo		
55	Dida	60	Notre endroit silencieux		
66	Die Große Leere	150	Nous		
130	Dierbaren	61	Only the Winds		
145	Dirty Feathers	47	Ostrov – Lost Island		
92	Dry Winter	78	Parallel Lives		
56	Edna	104	Parenthèse		
191	El lugar más pequeño	219	Pedra pàtria		
65	Esquirlas	148	Pejzaži otpora		
191	Familia	215	Per Lucio		
43	Faya Dayi	224	Philly D.A.		
124	Flee	194	Poetas Campesinos		
103	Fuera del area de cobertura	136	Priezjai k nam v gosti, mama		
93	Future Foods	79	Pushing Boundaries		
136	Galb'Echaouf	129	Radiograph of a Family		
146	Garderie nocturne	166	Retour à Kotelnitch		
108	Godi hirdirinn	105	Rondò final		
125	Gorbachev. Heaven	132	Rossellinis		
114	Gorod solnca	172	Sans soleil		
94	Groupe merle noir	140	Scylos		
154	Guerra e pace	62	Searchers		
44	Holgut	113	Síndrome de los quietos		
95	Homegoing	63	Slow Return		
137	How to Order Online	72	Sognando un'isola		
212	Il passaggio della linea	64	Soldat Ahmet		
213	Il silenzio di Pelešian	106	Some Kind of Intimacy		
128	Io resto	141	Soraya Luna		
59	Jo ta ke	107	Sortes		
137	Kalsubai	192	Sueño		
73	L'Étincelle	110	Superficies		
98	L'Huile et le Fer				
213	L'umile Italia				

Index par titre international

- | | | | | | |
|-----|---|-----|---|-----|---|
| 40 | 1970 | 75 | Living Water | 168 | The Shimmering Beast |
| 84 | 27 Steps | 127 | Lobster Soup | 213 | The Silence of Pelešian |
| 134 | 7000RPM | 58 | Looking for Horses | 169 | The Sorrow and the Pity |
| 218 | A Black Jesus | 212 | Lost and Beautiful | 113 | The Stillness Syndrome |
| 190 | Absences | 214 | Martin Eden | 191 | The Tiniest Place |
| 85 | Abyssal | 149 | Molecules | 114 | The City of the Sun |
| 54 | After the Flood | 128 | My Place is Here | 153 | There are not Thirty-six Ways
of Showing a Man Getting
on a Horse |
| 190 | Arido | 101 | My Quarantine Bear | 115 | Timkat |
| 222 | Atelier archives HEAD x RTS | 219 | Native Rock | 118 | To the Hiding Place |
| 86 | Becoming | 102 | Night Snorkeling | 116 | Trees in Summer |
| 87 | Bela | 59 | Non-Stop | 194 | Tropic of Cancer |
| 88 | Belgrade Forest Incident...and
What Happened to Mr. K? | 76 | Nostromo | 51 | Users |
| 41 | Bellum – The Daemon of War | 140 | Not Over Yet | 117 | Vedo rosso |
| 89 | Blind Body | 61 | Only the Winds | 193 | Ver, oír y callar |
| 90 | Borom Taxi | 47 | Ostrov – Lost Island | 154 | War and Peace |
| 167 | Braguino | 77 | Our Child | 119 | Wavelengths |
| 122 | Captains of Zaatari | 60 | Our Quiet Place | 67 | Way Beyond |
| 71 | Chronicles of That Time | 103 | Outside the Coverage Area | 150 | We |
| 144 | Coalesce | 78 | Parallel Lives | 99 | Where we Are |
| 135 | Constrain | 104 | Parentèse | 120 | Wind |
| 42 | Courage | 224 | Philly D.A. | 70 | Within |
| 212 | Crossing the line | 194 | Poetas Campesinos | 68 | WTC A Love Story |
| 123 | Cuban Dancer | 79 | Pushing Boundaries | 52 | Zinder |
| 55 | Dida | 129 | Radiograph of a Family | | |
| 145 | Dirty Feathers | 166 | Retour à Kotelnitch | | |
| 136 | Don't Hesitate to Come
for a Visit, Mom | 105 | Rondò final | | |
| 135 | Drafted | 172 | Sans soleil | | |
| 72 | Dreaming an Island | 140 | Scylos | | |
| 92 | Dry Winter | 62 | Searchers | | |
| 56 | Edna | 134 | Seeking Aline | | |
| 191 | Familia | 130 | Sheltered | | |
| 43 | Faya Dayi | 63 | Slow Return | | |
| 124 | Flee | 64 | Soldat Ahmet | | |
| 215 | For Lucio | 106 | Some Kind of Intimacy | | |
| 93 | Future Foods | 223 | Songs of the Living | | |
| 136 | Galb'Echaouf | 141 | Soraya Luna | | |
| 146 | Garderie nocturne | 107 | Sortes | | |
| 125 | Gorbachev. Heaven | 108 | Spare Parts | | |
| 74 | Healers | 65 | Splinters | | |
| 44 | Holgut | 91 | State of Elevation | | |
| 95 | Homegoing | 109 | Strict Regime | | |
| 137 | How to Order Online | 192 | Sueño | | |
| 96 | If You See her, Say Hello | 110 | Surfaces | | |
| 98 | Iron and Oil | 192 | Tempestad | | |
| 147 | Jack's Ride | 57 | The Belly of the Mountain | | |
| 137 | Kalsubai | 94 | The Blackbird Group | | |
| 97 | Khan's Flesh | 48 | The Bubble | | |
| 138 | Kind Regards From
the Anthropocene | 111 | The Communion
of My Cousin Andrea | | |
| 73 | L'Étincelle | 151 | The Filmmaker's House | | |
| 213 | L'umile Italia | 49 | The First 54 Years.
An Abbreviated Manual
for Military Occupation | | |
| 139 | La Disparition de Tom R. | 152 | The Flame | | |
| 100 | Land That Rises And Descends | 66 | The Great Void | | |
| 148 | Landscapes of Resistance | 138 | The Hut Made of Stone | | |
| 126 | Last Days at Sea | 131 | The Last Forest | | |
| 170 | Les Enfants du 209
rue Saint Maur | 80 | The Lunar Course of My Life | | |
| 45 | Les Enfants terribles | 50 | The Moon Represents My Heart | | |
| 171 | Lift | 214 | The Mouth of the Wolf | | |
| 139 | Lillian Finds the Zombies | 81 | The Mushroom Speaks | | |
| 46 | Little Palestine | 112 | The Orphanage | | |
| | | 132 | The Rossellinis | | |

Index par réalisateur.rice.s

- | | | | | | |
|-----|---------------------------|----------|--------------------------|-----|---------------------------|
| 134 | Achir, Daouya Ferial | 88 | Ijäs, Jan | 84 | Schramm, Andrea |
| 138 | Ackermann, Lucas | 55 | Ilić, Nikola | 55 | Schwingruber Ilić, Corina |
| 128 | Aiello, Michele | 71 | Iorio, Maria | 149 | Segre, Andrea |
| 46 | Al-Khatib, Abdallah | 151, 171 | Isaacs, Marc | 114 | Semenova, Maria |
| 223 | Allegra, Cécile | 118 | Jacquand, Alexis | 113 | Siminiani, León |
| 51 | Almada, Natalia | 67 | Julier, Pauline | 139 | Sirague, Paul |
| 85 | Alonso, Alejandro | 61 | Kassem, Karim | 140 | Stevens, Maaïke Anne |
| 127 | Andreu, Pepe | 129 | Khosrovani, Firouzeh | 47 | Stoop, Laurent |
| 104 | Aragno, Fabrice | 79 | Kordonets, Lesia | 86 | Vaca, Isabel |
| 136 | Artemyeva, Anna | 116 | Lee, Suyu | 62 | Velez, Pacho |
| 134 | Balde, Marieme Rokhaya | 64 | Lenz, Jannis | 139 | Wardell, Stephen |
| 70 | Bally, Sabine | 57 | Loye, Stephen | 103 | Wetzel, Agustina |
| 99 | Bargetzi, Amélie | 218 | Lucchesi, Luca | 40 | Wolski, Tomasz |
| 87 | Basu, Prantik | 101 | Ma, Weijia | 109 | Yefimov, Nikita |
| 137 | Basu, Yudhajit | 52 | Macky, Aicha | 102 | Yoshigai, Nao |
| 80 | Bäuerlein, Valerie | 125 | Mansky, Vitaly | 96 | Zhang, Jiajun (Oscar) |
| 68 | Bauwens, Lietje | 171 | Marcel, Isaacs | 54 | Zheng, Yuan |
| 77 | Belobrovaja, Marina | 195 | Marcello, Pietro | 119 | Zinn, Jessie |
| 43 | Beshir, Jessica | 172 | Marker, Chris | 153 | Zukerfeld, Nicolás |
| 94 | Bialas, Anton | 135 | Martin Papasian, Louise | 170 | Zylberman, Ruth |
| 48 | Blankenbyl, Valerie | 107 | Martins Nunes, Mónica | | |
| 131 | Bolognesi, Luiz | 78 | Matter, Frank | | |
| 75 | Borecký, Pavel | 76 | Maxville, Fisnik | | |
| 224 | Brook, Yoni | 73 | Mazzucchi, Valeria | | |
| 106 | Bull, Toby | 66 | Mez, Sebastian | | |
| 166 | Carrère, Emmanuel | 144 | Miceli, Jessé | | |
| 63 | Cartelli, Philip | 49 | Mograbi, Avi | | |
| 111 | Cerviño, Brandán | 127 | Molés, Rafa | | |
| 89 | Chhorn, Allison | 110 | Motta, Cristina | | |
| 167 | Cogitore, Clément | 102 | Nakamoto, Hirofumi | | |
| 145 | Corral, Carlos Alfonso | 45 | Necdet Cupur, Ahmet | | |
| 115 | Costa, Ico | 81 | Neumann, Marion | | |
| 105 | Crivaro, Gaetano | 140 | Nicodemos, Monise | | |
| 71 | Cuomo, Raphaël | 147 | Nobre, Susana | | |
| 105 | D'Agostino, Felice | 59 | Olaskoaga, Aitziber | | |
| 154 | D'Anolfi, Massimo | 169 | Ophüls, Marcel | | |
| 92 | Davis, Kyle | 93 | Ortín Castellví, Gerard | | |
| 126 | De Castro Atienza, Venice | 117 | Paci, Adrian | | |
| 44 | De Ceulaer, Liesbeth | 42 | Paluyan, Aliaksei | | |
| 68 | de Raeve, Wouter | 154 | Parenti, Martina | | |
| 150 | Diop, Alice | 95 | Park, Yeon | | |
| 194 | Echevarría, Nicolás | 224 | Passon, Ted | | |
| 112 | Edkins, Teboho | 58 | Pavlovic, Stefan | | |
| 122 | El Arabi, Ali | 72 | Pellerani, Andrea | | |
| 136 | El Montassir, Abdessamad | 100 | Pennanen, Moona | | |
| 194 | Eugenio, Polgovsky | 168 | Perrault, Pierre | | |
| 213 | Fgaler, Sara | 105 | Pisano, Margherita | | |
| 135 | Fleury, Galdric | 194 | Polgovsky, Eugenio | | |
| 219 | Florit Campins, Macià | 148 | Popivoda, Marta | | |
| 135 | Fontaine, Antoine | 91 | Prim, Isabelle | | |
| 65 | Garayalde, Natalia | 120 | Putz, Martin | | |
| 141 | Gómez Alvarez, Elisa | 96 | Pyun, Hee Young | | |
| 41 | Götmark, Georg | 108 | Rafnsdóttir, Helga Rakel | | |
| 139 | Guarise, Pablo | 137 | Ramage, Julie | | |
| 130 | Gubbels, Saskia | 124 | Ramussen, Jonas Poher | | |
| 60 | Gueorguieva, Elitza | 56 | Rocha, Eryk | | |
| 90 | Guerberoff, Andrés | 47 | Rodina, Svetlana | | |
| 138 | Guyenard, Myriam | 132 | Rossellini, Alessandro | | |
| 73 | Harari, Antoine | 152 | Sabran, Arfan | | |
| 41 | Herdies, David | 123 | Salinas, Roberto | | |
| 74 | Hildbrand, Marie-Eve | 146 | Sanou, Moumouni | | |
| 50 | Hsu, Juan Martín | 97 | Savutsina, Krystsina | | |
| 173 | Huezo, Tatiana | 98 | Schlesser, Pierre | | |

Partenaire principal

la Mobilière

Partenaire média principal

SRG SSR

Partenaires institutionnels



Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Office fédéral de la culture OFC

Direction du développement et de la coopération DDC



canton de
vaud



VILLE DE
NYON



**Région
de Nyon**

